中国音乐学院 2016 届博士学位论文

《乐书·八音》与《文献通考·八音》比较与研究

A Comparison and Study of *Yue Shu Eight Sounds* and *Wen Xian Tong Kao Eight Sounds*

专　　业：音乐与舞蹈学

研究方向：中国古代音乐史

导师姓名：刘　勇

学生姓名：陆晓彤

学　　号：20133001008

中 国 音 乐 学 院

2016 年 4 月

关于学位论文使用授权的说明

本人完全了解中国音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即：

中国音乐学院拥有在著作权法规定范围内学位论文的使用权，其中包括：（1）已获学位的研究生必须按学校规定提交学位论文，学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文，可以公布论文的全部或部分内容；（2）为教学和科研目的，学校可以将公开的学位论文作为资料在图书馆、资料室等场所供校内师生阅读，或在校园网上供校内师生浏览部分内容；（3）根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》，向国家图书馆报送可以公开的学位论文。同意学校将本人的学位论文加入《中国优秀硕士学位论文全文数据库》、《中国博士学位论文全文数据库》和编入《中国知识资源总库》。

本人保证遵守上述规定。

作者签名：张晓彤　　导师签名：_____

日　　期：2016.6.24　　日　　期　_____

摘　要

成书于北宋末年的陈旸《乐书》记录乐器条目四百余条，附图二百余幅，梳理了上古至北宋末年乐器的发展脉络，是研究中国古代乐器的重要资料。成书于元初的《文献通考》记载内容涉及古代社会发展的众多方面，其史料价值更是不言而喻。然而，学界对于两部著作之间的相同性缺乏准确的认识，对于相同性之外细微的差异性同样缺少研究。《文献通考》的《八音》章节正是以《乐书·乐图论·八音》为底本，经过马端临增补史料与删改内容后撰写而成。两书体例设置与具体内容的不同，反映出两部著作不同的治书目的，以及两位学者治史思想与治学方法的差异，值得深入研究。此外，以《乐书·八音》内容分析，学界对陈旸《乐书》存在评价过高的问题。本文将研究范围划定为陈旸《乐书》与《文献通考》的《八音》章节，以两书对比研究与《乐书·八音》具体文本内容研究两部分内容为基础，探讨《乐书·八音》中乐器记载的价值与谬误，并以此探讨陈旸的音乐修养水平。

本文共分五章，前两章是对两部著作展开对比研究，后三章则是分析《乐书·八音》的具体文本内容。绪论部分介绍学界研究概况及本文其它必要说明。第一章《乐书·八音》与《文献通考·八音》整体结构对比研究，在层级分类与条目设置上对比两书异同，探讨这一体例的进步意义。第二章《文献通考·八音》对《乐书·八音》的删改与增补，将指出两书具体内容的不同，并对增补史源及删减原因进行分析。第三章《乐书·八音》的编纂特点与价值分析，以《乐书·八音》的编纂特点入手，分析该文献“记载”与“乐论”两个方面的价值。第四章《乐书·八音》乐器考，选择《乐书·八音》记载中的几类乐器为研究对象，探讨唐宋两朝，乐器发展的基本规律与乐器记载的编纂特点。第五章《乐书·八音》乐论内容分析，梳理并总结散见于各条目下的乐论内容，以此探讨陈旸的音乐水平，并客观评价《乐书·八音》的文献价值。

关键词：　陈旸《乐书》　《文献通考》　八音　宋代乐器

Abstract

As an outstanding collection of materials of instruments, *Yue Shu* was completed by Chenyang at the end of the Northern Song Dynasty which has not only attached over two hundred illustrations, but also generalized the course of instrument development from primitively ancient time to his era, providing an important reference for the research of the ancient Chinese instruments. In comparison, *Wen Xian Tong Kao* finished at the outset of Yuan Dynasty involving of the record numerous aspects of ancient social development, also has an immeasurable significance in the above-mentioned study. Nevertheless, the identity of two masterpieces is still not fully recognized among the relevant professionals, so is the trivial differences beyond the similarity. In reality, however, the chapter The *Eight Sounds* in *Wen Xian Tong Kao* is just the very derivation of the *Yue Shu· Yue Tu Lun. The Eight Sounds* which was later undergone the historical material addition and content omission conducted by its author Ma Duanlin and eventually evolved into a new collection with the different example settings and specific contents from its original. Such an adjustment resonates the different writing purpose as well as the diverged research methodology between the authors. For this reason, *Yue Shu· The Eight Sounds* and The chapter *The Eight Sounds* in *Wen Xian Tong Kao* are studied in this thesis by a comparative research methodology, followed is the discussion on the significance and the fallacies included in *Yue Shu· The Eight Sounds* based on the perusal of its contents with an aim to appraising the Musicianship of its editor Chen Yang.

This thesis is composed of five sections with the introduction part summarizing the professional studies on this topic as well as other necessary expositions. Ensuing is the first chapter of the comparative study on the overall structure of the two masterpieces, based on which, the differences of the two are accurately located in terms of the gradation and item setting. Followed is the second chapter with the introduction of the addition and omission that is made in *Wen Xian Tong Kao. The Eight Sounds* for compensating the flaws in *Yue Shu. The Eight Sounds*, together with the reasons for the very revision presenting here. The rest three sections is analysis on the specific contents record in *Yue Shu*.The third chapter has this masterpiece's editing characteristic and significance elaborated, as well as the discussion on the values of the its "recording" and "music theory presenting" from its distinctive composing features. What comes next is the fourth chapter of empirical study on instruments by

targeting on several instruments for the purpose of exploring the fundamental rules of instrument development and the composing features of the instrument sections in Tang and Song Dynasties. Ultimately comes the fifth chapter of the music theory analysis. Chen Yang's outlook on Yayue and temperament as well as its mistakes scattered in different items are categorized and concluded in this chapter for the discussion his musicianship and the objective comment on his masterpiece's literature value.

Key Words： Chen Yang-edited *Yue Shu* *Wen Xian Tong Kao* *The Eight Sounds* the development of instruments in Tang and Song Dynasties

目录

摘　要.....i

Abstract.....ii

绪论.....135

一、学界对陈旸《乐书》、《文献通考》的研究.....136

二、本文立论基础、点校说明及其它.....138

第一章　《乐书·八音》与《文献通考·八音》整体结构对比研究.....140

第一节 两书成书目的比较研究.....140

一、陈旸《乐书》成书目的.....140

二、《文献通考》成书目的.....141

第二节 三层结构与两重分类法.....143

一、三层结构对比研究.....143

二、雅、胡、俗分类法.....144

三、八音分类法.....148

第三节 两书《八音》章节的条目设置.....156

一、乐器条目.....156

二、非乐器条目.....164

三、马端临对《乐书·八音》中非乐器条目的删除与合并.....165

第二章 《文献通考·八音》对《乐书·八音》的增补与删改.....168

第一节《文献通考·八音》对陈旸《乐书·八音》的增补.....168

一、马端临的两处“按”文.....168

二、《文献通考·八音》的条目增补.....171

三、宋代当朝史料的增补.....171

三、征引经典文献增补.....174

第二节 《文献通考·八音》对《乐书·八音》内容的删改.....180

一、删除过于守旧的传统观念论述.....181

二、政治环境影响下的内容删减.....181

三、删除强调音乐社会功能的论述.....182

四、删除重复内容及其他.....182

第三章 《乐书·八音》的编纂特点与价值分析.....184

第一节 《乐书·八音》的编纂特点.....184

一、编纂者个人论述的大量出现.....184

二、摘录、化用前代文献.....186

三、《乐书·八音》与《太平御览》.....188

第二节 《乐书·八音》的文献价值分析.....192

一、保存前代文献的价值.....192

二、独具价值的总结性记载.....195

三、《乐书·八音》中所反映的进步史观.....196

第三节 《乐书·八音》中乐器资料的全面保存.....201

一、乐谱.....201

二、乐人.....203

三、乐曲曲名的记载 207
四、宋代太常乐器音位记载 209
第四章 《乐书·八音》乐器考 213
第一节《乐书·八音》中复杂的细腰鼓名 213
一、细腰鼓记载文献的史源分析 213
二、细腰鼓与腰鼓 214
三、汉鼓、魏鼓与正鼓、和鼓 216
四、三等鼓制 217
五、杖鼓与两杖鼓 219
六、《乐书·八音》记载的细腰铜鼓 220
第二节 弦鼗与汉族弹弦乐器的发展 221
一、"弦鼗"考辨 222
二、汉族弹弦乐器发展的混沌期 223
三、秦汉子、秦汉、秦琵琶、秦汉琵琶与阮咸 226
第三节 横向乐器研究 227
一、云和类乐器 228
二、雅、颂类乐器 231
三、乐器应用——"登歌"与"节乐" 232
第五章 《乐书·八音》乐论内容分析 235
第一节 儒道思想影响下的传统雅乐观 235
一、重视乐器与阴阳、五行、八卦的对应关系 235
二、强调乐器中蕴含的人伦观 239
三、强调乐器所反映的君子品行 240
四、宋代音乐理论家对"中声"的追求 241
五、反映治书目的劝诫言论 244
第二节 保守、混乱的乐律学观念 248
一、反对七音、二变 249
二、反对十六声、四清声 250
三、混乱的乐律学概念 252
第三节 以《乐书·八音》内容记载探讨陈旸的音乐水平 255
一、乐器形制的错误认知 256
三、条目名称、内容与附图中的其他错误 262
结语 264
参考文献 266
附录：《乐书·八音》与《文献通考·八音》对勘本 268
致谢与声明 281
个人简历 282

绪论

北宋崇宁二年（公元 1103 年），陈旸向徽宗敬献《乐书》二百卷，其卷一百八到卷一百五十，博引典籍，梳理了北宋及前代乐器。此二百年后，元成宗大德十一年（公元 1307 年）马端临《文献通考》书成，其卷一百三十四到卷一百四十记载“八音”。笔者在对《文献通考·乐考·八音》进行研究的过程中发现，虽然书中五十余处长篇段落前已标明“陈氏《乐书》曰”字样，然而，《文献通考·乐考·八音》对陈旸《乐书·乐图论·八音》的抄录并不仅止于此，两书《八音》章节的相同性高达八成以上，这种相同性不仅反映在记载内容上，还体现在整体结构与条目设置等多个方面。可以说，《文献通考·八音》是以《乐书·八音》为底本，进行一定程度删改与增补，从而完成乐器章节的编纂。

陈旸《乐书》记载乐器条目多达四百余条，内容涉及上古传说时期至北宋中晚期的乐器发展，是一部研究中国古代乐器史的扛鼎之作，仅就记载乐器内容的全面性来说，其文献价值卓著。《文献通考·八音》并不是一味的抄录《乐书》内容，马氏对《乐书》的删改，反映了两位学者不同的治书目的与治史观念，一定程度上完善了《乐书》的体例设置，而他对《乐书》内容的填补，则将乐器记载的时间范围顺延至南宋中晚期。

对于音乐史研究而言，乐器是对古人音乐生活最直白的描述。我国先民音乐意识的觉醒至今已有上万年，上古乐器产生之前，远古人类的音乐生活在出土文物与文献典籍中都已无迹可寻。乐器的产生，将中国音乐带入信史时代。乐器在古代音乐生活中不仅广泛应用于演奏，在远古乃至整个封建时期还兼有祭祀法器与礼器的作用。自原始乐舞、伶伦作律到燕乐鼓吹，再到杂剧散曲，音乐艺术随着审美需要以及生产力的进步而不断发展，乐器也随之演变更替、盛衰交迭。至两宋时期，乐器形制、名称与种类逐步趋于稳定，因此可以将宋代视为中国乐器发展史上的定型期。此前，隋唐时文化交流繁盛期所传入的外来乐器，已改变了中国传统的乐器格局。唐末五代，不符合音乐演奏需求的中外乐器逐渐退出了民众音乐生活，外来乐器趋于本土化。而两宋时期，宫廷复古思潮与市民俗乐的兴起，也使得雅俗乐器、传统乐器与新乐器并行发展，呈现出繁荣稳定的乐器格局。陈旸《乐书》与《文献通考》是这一阶段乐器记载的两部集大成之作，两部著作内容合并之后其文本价值值得重新估量，两书不同之处的对比研究也将为唐宋音乐史料的研究带来新的思考。因此，本文选定陈旸《乐书》与《文献通考》两部专著的八音章节作为研究对象，通过对比与具体内容研究，意图分析这一时期乐器发展与文献记载的概况。在分析《乐书·八音》文本内容的过程中，笔者

发现学界可能存在对陈旸《乐书》价值评价过高的问题，《乐书·八音》记载内容的可靠性值得深入研究。

一、学界对陈旸《乐书》、《文献通考》的研究

陈旸《乐书》在中国古代音乐史研究领域中占有重要地位，因此，在研究过程中征引《乐书》史料或以《乐书》为直接研究对象的文论在音乐学界并不少见，而对《文献通考》的研究则主要集中于文献学或历史学界。因此，两部同样记载了丰富乐器史料的文献之间的异同却少有探讨。甚至，多数学者并不了解两部著作中乐器章节的相同性，对明显相同性之中并不显著的差异性更是缺乏准确的认识。目前可查的以陈旸《乐书》和《文献通考》为直接研究对象的文论中，尚没有对两部著作异同关系展开研究的论述。

郑长铃在《陈旸及其<乐书>研究》[1]中总结了 2002 年以前学界对陈旸《乐书》的研究状态，其内容包括音乐史书籍对陈旸及乐书的评价。本节仅就以陈旸《乐书》为专门研究对象的学位论文，以及 2002 年以后研究陈旸《乐书》的期刊论文展开综述。

1991 年至今，共有 7 篇硕士论文、1 篇博士论文论文研究陈旸《乐书》，这些硕博论文多是对对陈旸《乐书》进行整体研究。1991 年，中国音乐学院苗建华硕士论文《陈旸<乐书>研究》[2]，详细讨论了陈旸《乐书》的成书年代、整体分类方法及其中的儒道思想，文章将陈旸《乐书》定性为一本音乐理论专著，并简要分析了陈旸在保守音乐观的影响下仍搜集保存了胡俗乐器史料所反映的治书观念。笔者认为，虽然该文写成年代较早，但仍是现今《乐书》研究中较为深入的一篇。但是，文中提出陈旸撰写《乐书》的首要目的是礼乐治国、误将平清瑟与胡弄作为乐器记载等观点，笔者并不认同。此外文章分析了陈旸反对“二变、四清”的时代背景，但没有指出背后陈旸错误的乐律学观念，而对陈旸《乐书》资料搜集、内容编排、乐器分类、附图及史料等方面价值的肯定，是对《乐书》内容的研究不够具体的结果。

此后，在学界引起一定重视的是郑长铃关于乐书的系列研究，有 2002 年硕士学位论文《陈旸生平及其<乐书>著述背景研究》[3]、2004 年博士学位论文《陈旸及其<乐书>研究》[4]、其学生单蕾 2007 年硕士学位论文《清代以前陈旸<乐书>版本调查与研究》[5]，以及二人在期刊中发表的相关学术论文。郑长铃以民族音

---

[1] 郑长铃：陈旸及其《乐书》研究[D].福建师范大学,2004.
[2] 苗建华.《陈旸<乐书>研究》[D].中国音乐学院，1991
[3] 郑长玲. 陈旸生平及其《乐书》著述背景研究[D].福建师范大学,2002.
[4] 郑长铃. 陈旸及其《乐书》研究[D].福建师范大学,2004.
[5] 单蕾. 清代以前陈旸《乐书》版本调查与研究[D].中国艺术研究院,2007.

乐学的研究方法，对《乐书》的成书年代、陈旸年表、陈旸学派源流与家学渊源、北宋政治文化背景、儒释道风气等方面展开研究，并对《乐书》各部内容作了简单罗列。单蕾梳理《乐书》各版本之间刻板风格与大致文字内容的不同，并没有论述十二个版本之间各自的顺承关系，也没有对各版本之间附图的情况加以说明。

2008 年，范娜硕士论文《陈旸<乐书·乐图论·八音雅部>乐器记述研究》[1]是首篇针对《乐书》具体内容展开研究的学位论文，文中客观的分析了《乐书》中雅、胡、俗的定义，但却认为《乐书》记载的乐器范围完全局限于宫廷音乐，这一观点不符合陈旸《乐书》的实际内容。由于研究范围的局限性，使得该文对陈旸《乐书》乐器部分的整体结构、条目设置与治书目的认识并不全面，对同一乐器分列雅、胡、俗三部的原因缺乏分析。但是，文章将《乐书》雅部乐器配图，与宋代另两部礼学著作——聂崇义《三礼图》以及阮逸、胡瑗编纂的《皇祐新乐图记》中的配图展开对比研究是有价值的。2009 年，黄玉华的研究《陈旸<乐书·乐图论>音乐文献价值探析》[2]主要集中于背景研究与介绍性论述。2009 年，龙婷《中国古代典籍对 15 世纪朝鲜宫廷仪式音乐的影响——以<周礼>、陈旸<乐书>为例》[3]一文，对陈旸《乐书》的编纂有错误认识，如认为陈旸《乐书》是在陈旸为官后为响应统治者的治书要求而编纂的，并认为陈旸“精通乐律学”等。《乐书》编纂背景在郑长铃博士论文中已经有着较为完整的论述，而陈旸的乐律学水平本文会有专门章节探讨。2014 年，原帅《陈旸<乐书>中的音乐图像研究》[4]一文，虽名为音乐图像研究，但对《乐书》附图的来源以及其中存在的诸多问题并没有任何讨论，只是泛泛的进行了分类叙述。也有一些学位论文并不是以陈旸《乐书》为直接研究对象，而是将其作为研究中的一个部分，如何伟的《宋代乐论研究》[5]第三章第一节《陈旸：正统乐论的总结》即对陈旸《乐书》中所反映的雅乐观展开初步研究。

期刊论文方面，2002 年以后，许再扬《陈旸及其<乐书>研究中的一些问题》[6]对陈旸《乐书》提出了较为客观的评价，指出了《乐书》中记载的失误，以及由成书目的所引发的局限性。尚笃《治学应以史实求实为根本宗旨——读陈旸及其<乐书>研究》[7]一文旨在批评并纠正郑长铃博士论文《陈旸及其<乐书>研究》中存在的具体学术问题。其它介绍综述性的论文在此不再赘述。

学界对于《文献通考》的研究领域相当广泛，以文献学、历史学等多个角

---

[1] 范娜，陈旸《乐书·乐图论·八音雅部》乐器记述研究[D].天津音乐学院，2008.
[2] 黄玉华. 陈旸《乐书·乐图论》音乐文献价值探析[D].江西财经大学,2009.
[3] 龙婷.《中国古代典籍对 15 世纪朝鲜宫廷仪式音乐的影响——以<周礼>、陈旸<乐书>为例》[D].华中师范大学.2014
[4] 原帅，陈旸《乐书》中的音乐图像研究[D].山西大学，2014.
[5] 何伟，《宋代乐论研究》[D]，南京大学，2011
[6] 许在扬. 陈旸及其《乐书》研究中的一些问题[J]. 黄钟(中国.武汉音乐学院学报),2008,02
[7] 尚笃.《治学应以史实求实为根本宗旨——读<陈旸及其《乐书》研究>》[J].中央音乐学院学报，2008.

度，对其中记载的土贡、职官、医学、刑法、舆服、典制、经籍考等众多方面展开研究。其中针对《文献通考·乐考》的研究主要有四篇论文。王福利《<文献通考·乐考>勘误一例》[1]对《文献通考·乐十四》中所载乐诗曲名进行勘误。尚红《<文献通考·乐考>述评》文中在论述文献来源时提及陈旸《乐书》，该文主旨与刘希里、王欣欣所著《马端临及其音乐文献观探微》[2]、黄敏学《从<文献通考·乐考>的编撰看马端临的音乐美学思想》相同，都是研究马端临的音乐史观，以及文献注三位一体的编纂风格。

笔者认为，研究陈旸《乐书》的学位论文，其共同特征是，因缺乏对《乐书》具体内容的进一步研究，其结论并没有完全建立在分析《乐书》文本内容的基础上，从而导致对陈旸其人及《乐书》本身价值的评价过高。整部陈旸《乐书》内容近四十万字，记载内容涵盖音乐思想与实践的诸多方面，其中所涉及的具体问题非细致研究不可定论，因此，整体性研究也必须建立在具体文本问题研究的基础上。对《文献通考·乐考》或马端临音乐观的研究也是如此。

二、本文立论基础、点校说明及其它

与其他已出现的研究成果所不同的是，本文不再研究陈旸《乐书》与《文献通考》较为宏观的成书背景，也不再笼统地探讨其文献价值，而是将研究对象划定为《乐书·乐图论·八音》与《文献通考·乐考·八音》文字与附图内容本身。《乐书·乐图论·八音》近七万字，其中涉及乐器条目四百余种，附图也多达二百余幅，其整体结构、层级设置、条目选择、文献来源、写作风格、乐器形制记载、乐论内容的价值与错误以及致误原因，概属本文研究范围。本文将《文献通考·乐考·八音》近八万字内容与《乐书·乐图论·八音》内容进行对比研究，梳理两书异同，分析删减的原因及目的，探讨增补文献的史源，并进一步阐释两书治书目的及治史观念的不同。

本文选用文献底本为：《文渊阁四库全书》经部 205 册本陈旸《乐书》、浙江古籍出版社 2000 年据万有文库十通本重新影印本《文献通考》。《文渊阁四库全书》本《乐书》优点是刻印文字与附图清晰，缺点是书中阙字较多，需要在文本校勘中予以补全。浙江古籍出版社《文献通考》存在错字较多的问题，然经笔者研究后认为其致误根源可能是《文献通考》自身编纂时产生的错误，而不是不同版本之间刻版的问题。本文研究过程中，不再全文校对两书其它版本，而是仅就两书不同之处再行勘比，从而保证本文立论的严谨性。校对版本选用光绪丙子

[1] 王福利.《文献通考·乐考》勘误一例[J]. 中国音乐,2007,03
[2] 刘希里、王欣欣. 《马端临及其音乐文献观探微》[J]. 芒种,2013,06

春刊刻的菊坡精舍本《乐书》、《中国古代音乐文献集成》所辑元刻明修本《乐书》[1]，与中华书局 2011 年点校本《文献通考》。

本文附录内容是《乐书·八音》与《文献通考·八音》对勘本，该本是以《文献通考·八音》为底本，标明马端临于《乐书》原文之外的增补内容，再将马氏删减《乐书》内容补充在相应位置，从而形成一本兼容两书内容的对勘本。本文将两书内容合并后自行点校，点校过程中参考《乐书》、《文献通考》所引用文献的原文，以规正标点。陈旸《乐书》尚未出版点校本，而《文献通考》则有上海师范大学古籍研究所与华东师范大学古籍研究所共同点校的 2011 年中华书局本，本文将引作参考。对陈旸《乐书》中没有注明史源的引用文献，本文将以脚注形式予以说明。

行文中其他需要特别说明的地方有：第一，本文选用《文献通考》为底本进行对比研究，论述中遵从《文献通考》的整体结构与体例设置，将八音分类置于雅、胡、俗分类之前，并在行文中遵从这一原则。即，本文全文使用《文献通考》中“金之属雅部”体例，而不使用陈旸《乐书》中“雅部金之属”体例。第二，为行文方便，且能够明确表达本文的研究范围，下文中将两部著作简称为《乐书·八音》与《文献通考·八音》，以替代《乐书·乐图论·八音》与《文献通考·乐考·八音》。第三，本文在论述过程中，大量征引两书原文，因同一文字内容在陈旸《乐书》与《文献通考》中卷数不同，行文过程中，引用陈旸《乐书》与《文献通考》原文时不再标注卷数与页码，仅注明属部分类，在引用包含多个乐器名类的条目时，仅引用条目中的第一个乐器名，特此说明。

[1] 由三本《乐书》各自缺载条目分析，元刻明修本与菊坡精舍本应属同源，四库本与菊坡精舍本皆为附图在条目内容前，元刻明修本则附图在条目内容之后，三本《乐书》相互堪比，仍以四库本最优。

第一章　《乐书·八音》与《文献通考·八音》整体结构对比研究

陈旸《乐书》共二百卷，分为前九十五卷《训义》与后一百零五卷《乐图论》两部分。《训义》部分阐释儒家经典中有关音乐的论述。《乐图论》又分为律吕、八音、歌、舞、杂乐、五礼共六部，附图517幅，其中八音、歌、舞三部之下又各以雅、胡、俗分类记载。《乐书》卷108至卷160[1]，共四十五卷专论乐器，约占全书内容的四分之一。《乐书·八音》记录乐器条目422条，附图214幅，梳理了上古至北宋末年的乐器发展脉络。马端临《文献通考》共348卷，全书分为田赋、钱币、宗庙、王礼、乐等二十四部。书中卷128至卷148共二十一卷为《乐考》。《乐考》中，卷134到卷140共七卷为乐器考，仅占全书内容的百分之二。《文献通考·八音》在体例与内容上承自《乐书·八音》，但并没有征引《乐书》附图。马端临依据自身的学术理念与与治书目的对《乐书》内容进行了一定程度的改动，这些改动不只是具体条目内容的删减与增补，也包括整体结构的进一步合理化。

第一节 两书成书目的比较研究

陈旸出身于北宋中晚期一个文士家庭，马端临则出身于南宋末年的官宦之家。两位学者之间家世、求学经历以及身处政治环境的差异，导致了二人截然不同的治书目的，而治书目的不同又影响了两部著作的材料选择、体例结构、条目设置，以及记载内容的偏重性等各个方面。

一、陈旸《乐书》成书目的

陈旸生活的年代，未经靖康之难，赵宋王朝的统治仍处于平顺之中。陈旸的家族在福建当地略有文名，有着“一门七进士，五子四登科”[2]的美誉。其兄陈祥道一生长于三礼之学，曾师从王安石，历任国子监直讲、太学博士[3]，著有《礼书》一百五十卷。陈氏兄弟进《礼书》、《乐书》，在当时美传于世，二人在《宋史》有传。陈旸在《乐书·序》中记载：

---

[1] 陈旸《乐书》卷106开始以划归《八音》章节，记载内容为八音与八方八卦的关系，这部分内容并未被《文献通考》摘引；卷107载为《五音》，与本文内容无关；卷113、114记载历代乐悬，在《文献通考》中并不置于《八音》章节中，本文不再将上述内容划入研究范围。

[2] 闽清县地方志编纂委员会编，《闽清县志》，群众出版社，1993年12月第1版，第24页。

[3] 福州市地方志编纂委员会编，《福州人名志》，海潮摄影艺术出版，,2007年01月第1版，第224页。

臣先兄祥道是时直经东序，慨然有志礼乐，上副神考修礼文、正雅乐之意，既而就《礼书》一百五十卷。哲宗皇帝祗通先志，诏给笔札缮写以进，有旨下太常议焉。臣兄且喜且惧，一日语臣曰："礼乐者，治道之急务，帝王之极功，阙一不可也。比虽笼络今昔，上下数千裁间，殆及成书，亦已勤矣。顾虽寤寐在乐，而精力不逮也。"嘱臣其勉成之。臣应之曰："小子不敏，敬闻命矣。"

可见，正统儒家教育的渊源与家庭成员的影响促成了《乐书》的编纂。陈旸与其兄陈祥道分别进献《乐书》、《礼书》，即是"学成文武艺，货与帝王家"传统思想的直接体现。

《乐书》内容鲜明的反映了陈旸意图恢复三代礼法以实现礼乐治国的政治目的，即使是对实用乐器的记载，陈旸也秉持音乐可以影响政治发展、体现人之德行的儒家传统观念。《乐书·八音》中忽视乐器形制记载的情况时有发生，其研究并不注重对音乐理论与演奏实践的深入探索，而是注重收录前代旧制，为宋代雅乐改制提供理论支持。其内容有对统治阶级的规劝，对胡、俗音乐的斥责，也有着泱泱大国的自矜，以及对"国无二君"、"尊卑有序"等忠君思想的维护，《乐书》的编纂更多的是站在维护统治阶级利益的角度。敬献《乐书》，并以此助益周代礼法的恢复，从而达到政治清明，是《乐书》内容中明确反映出的编纂目的。但是，以书成为仕途晋升之道，是不可能写在《乐书》之中，却也真实存在的直接目的。虽《乐书》在百年后才在同乡后人陈歧的主持下得以刊刻[1]，但陈旸当时仍是得到了"迁太常丞，进驾部员外郎，为讲议司参详礼乐官"[2]的实质升迁。总之，陈旸并不是以编纂"音乐百科全书"或乐器词典为己任，其治书目的是为宫廷乐事提供典籍范本，这一目的贯穿《乐书·八音》始终。

二、《文献通考》成书目的

马端临生于宋理宗宝佑二年（公元 1254 年），这一时期南宋政局动荡，内部统治的腐朽与外敌压境的忧患造成了一个朝代没落期独特的政治文化氛围。马氏家族世修儒业，马端临之父马廷鸾自幼苦读，学识渊博，是个忠直敢谏的重臣，曾历任史馆校勘、史院编修以及礼部侍郎，进位右丞相兼枢密使。后因忤逆内侍、外戚，罢相回乡隐居，专为"读书课子"，并编纂《礼仪本经注疏汇编》、《读史旬编》多部著作，罢相 17 年后谢世[3]。马端临英年即冠漕试，又有父亲督率苦读，因其父曾任史官，家藏甚丰，为马端临收集资料创造了极为有利的条件，也为日

---

[1] 郑长铃著，《陈旸及其乐书研究》，文化艺术出版社，2005.10，第 213 页。
[2] [元]脱脱等撰，《宋史·列传第一九一·儒林二》，吉林人民出版社，1995 年版，第 8915 页。
[3] 白寿彝总主编；陈振主编，《中国通史·第 7 卷·中古时代·五代辽宋夏金时期·下册》，上海人民出版社, 2013.06, 第 1511 页。

后《文献通考》的编纂打下了坚实基础。马廷鸾的纂辑会编之法以及治史观念极大的影响了《文献通考》的编纂，书中凡引用马廷鸾的言论[1],则记为“先公曰”。但在《文献通考·八音》中，并没有出现马廷鸾的观点，甚至连马端临表达自我观点的“按”文也仅有两处。

南宋末年，北中国早已处于金朝的统治之下。宋恭帝德祐二年（公元 1276），元军攻陷临安，南宋灭亡，此时马端临二十三岁[2]。宋亡后，许多文士填词撰文抒发亡国之痛。作为南宋遗民，马端临即亲历了蒙古军队南侵灭宋，又受其父不公政治遭遇的影响，感到济世扶危力非所任，因此只能“业绍箕裘”，秉承父志，不致仕途，对新朝廷的招揽力辞不赴，专以读书著述为事。马端临编纂《文献通考》的目的并不是为了统治者的需要，而是为求“会通因仍之道”与“变通张驰之故”[3]。因此他潜心探索历代典章制度的发展规律，取材宁繁勿略，不拘于一时一事，积四十余年之力，完成了《文献通考》的编纂。对于此书，史学家的共同观点是，《通考》是在杜佑《通典》的基础上扩充其门类、增广其内容而形成的典制体通史，其编撰方法是采用文、献、注三位一体，运用“互注”、“汇辑”的著书方法[4]。但是，这两点在《文献通考·八音》中表现并不突出。

可见，文史学界对《文献通考》的研究成果似乎并不能直接应用于《文献通考·八音》的研究之中，其编纂方法并不是上述研究所归纳出的几种方式，而是基于马端临自身音乐水平的限制，以及马氏对陈旸《乐书》音乐研究成果的肯定，从而在《八音》节采用了增补、删改代表当时音乐研究最高成果的《乐书》，以完成乐器部分的编纂。同时，马端临在《文献通考·总序》中表明：“窃常以为世之兴衰理乱，固未必由乐。”[5]《文献通考·八音》删改内容也体现了马氏对历史进程中的雅乐制度与音乐发展规律有着更为客观的认识。

《文献通考·八音》仍秉持一贯的实事求是风格，马端临对个人研究不深的领域并没有妄加评论。仅以《文献通考·八音》分析可知，马端临关注的重点在于音乐发展史实与音乐活动本身，反映在乐器研究上，即为乐器形制、始源、使用场合与轶事等方面的记载。马端临对《乐书》内容与结构的删改，也反映出两位学者之间不同的治史思想以及不同的治书目的。

---

[1] 蒋广学著；李昱校订，《中国学术思想史纵览<中国思想家评传丛书>论稿》,南京大学出版社,2014 年版，第 441 页。
[2] 龚书铎，刘德麟主编,《元铁骑踏出的强悍帝国》,北京联合出版公司,2012.07,第 180 页。
[3] [元]马端临，《文献通考·序》，浙江古籍出版社，1988 年，第 5 页。
[4] 吴怀祺主编,《中国史学思想通论》 历史编纂学思想卷,福建人民出版社,2011.01,第 244 页。
[5] [元]马端临，《文献通考·序》，浙江古籍出版社，1988 年，第 5 页。

第二节 三层结构与两重分类法

《乐书·乐图论·八音》的体例设置既符合《乐书·乐图论》的整体结构，又体现出乐器记载的独特性。唐宋类书、政书对乐器的记载，多是在八音章节之下分设十几个乐器大类，采用分类辑目的方法将相关乐器记载纂录于类别之下，体现了有宋一代类书盛行的时代特征。《乐书·八音》的体例设置与之不同，陈旸使用两重分类法，将四百余条乐器名类分置于二十四个属类之下，尽管属类之间仍出现了并含现象，但三层结构与两重分类法的设置，对于有条理的记录四百余条古今乐器来说，无疑是具有进步意义的。《文献通考·八音》吸收了陈旸《乐书·八音》的整体结构与层级设置，并就层级结构设置做了更为合理的调整，反映了马端临在编纂者能力之内对乐器研究与记载方式的进一步思考。

一、三层结构对比研究

《乐书·八音》整体结构分部、属、条三层，即先按雅、胡、俗分为为三部，每部之下又按顺序分金、石、土、革、丝、竹、匏、木八属，每一属类下再各设百余条乐器条目。三层结构与两重分类法有机结合，共同构成了《乐书》中独立乐器章节的特殊编纂体例。

将乐器独立成章的记载方式，最早见于南朝梁沈约所著《宋书》。此前，乐器记载散见于律历、礼乐、女乐歌舞、历代沿革等部。《宋书·乐志》首次以两千字左右的篇幅独立记载了 28 种乐器，此后，类书分类编纂思想的逐步确立，促使乐器自音乐活动综合记录中分离出来，形成了独立的“八音节”、“乐器门”等记载体系。唐代类书、杜佑《通典》与《乐府杂录》中都有专门章节记载乐器，还出现了《羯鼓录》等乐器专著。及至宋代，将乐器记载设为独立章节已成常态。然而，其它唐宋类书与音乐专著多不分属、部，只按乐器类别并列记录相关内容。以八音分类法记载乐器的体例主要集中于正史与十通中，《新唐书》即以八音顺序记载乐器，《通典》、《通志》、《续通典》等有专门乐器章节的政书也是以八音为序记载乐器的。而雅、胡、俗分类法在陈旸《乐书》之前并未应用于文献记载或乐器分类，以八音分类法与雅、胡、俗分类法两个维度来划分乐器的体例设置，实属陈旸《乐书》首创。

乐器分类法多是基于乐器形制、取材或演奏方式本身，而陈旸在《乐书·八音》中将社会学标准引入这一时期的乐器分类之中，尽管在层级设置中尚不能满

足“母项必须穷尽子项，子项必不相容”[1]的划分标准，但是，《乐书·八音》三重分类法在有效归置四百余条乐器记载的同时，还体现了陈旸已经具备每一层级使用不同分类标准的多层分类思维。体现了《乐书·八音》的编纂价值，也是陈旸《乐书》之所以能被学界称为“音乐百科全书”的重要因素。

《文献通考·八音》保留了《乐书》始创的乐器分类体系，但马端临改换了雅、胡、俗分类与八音分类之间的层级顺序。即《文献通考·八音》在整体结构设置中先以八音之属[2]进行第一级分类，八音之下再分雅、胡、俗三部，三部之下依据《乐书·八音》内容各安条目。

笔者认为，这一改动是合理的。尽管八音分类法尚有诸多不足之处，但该分类法以乐器主要发音体的物理性质进行划分，体现了乐器的自然属性。而雅、胡、俗分类则是后代音乐理论家根据传统文化及政治需要而赋予乐器的人文属性，掌握这一分类方法需要对当时的政治生活及文化意识形态有一定的研究，而《乐书》中雅、胡、俗的分类标准又带有陈旸自身意识的主观性，这些要素恰恰是难以明确识别的。因此，笔者认为，《乐书》将雅、胡、俗三部作为第一级分类，在雅部乐器按八音分类记载完成后，再记录胡乐器八音与俗乐器八音，这使得研究者在查找时会因为不熟悉该乐器的人文属性而在各部之间来回翻阅，对后世研究者在进行乐器条目检索时造成了一定的困难。马端临将八音分类法置于雅、胡、俗之上，重新将同一材质的乐器放置在一起，使得乐器自然属性前置，以便后续研究，这一调整无疑具有积极意义。

然而，三层结构的显著弊端是，属、部与条目之间不设中间层级，导致乐器类别、乐器配件与乐器名称等条目并存，从而造成第三级分类中出现层级混乱的现象。这一弊端在《文献通考》将《乐书》中非乐器条目删除或合并后表现的尤为明显。

二、雅、胡、俗分类法

雅胡俗分类法是在外来音乐不断传入的冲击之下而逐渐形成的乐器、乐种与音乐形式的分类方法。广义上的雅、胡、俗，可以代指祭祀音乐、外来音乐与民间音乐。这一模糊概念随着时间与空间不断变化而变化，雅、胡、俗分类法本身很难有准确的范围界定。秦火以后，雅乐曲调及乐器多数来自于民间，雅乐器

---

[1]朱霖，陆劲松编著,《形式逻辑基础》,贵州大学出版社,2010,第 44 页。

[2]八音排列顺序与陈旸《乐书》并不相同，《文献通考·八音》将《乐书·八音》中“匏之属”与“竹之属”的顺序调换，形成金、石、土、革、丝、匏、竹、木的八音顺序。陈旸《乐书》在卷一百八“八音次”条目下，列举了《周礼》、《国语》以及西汉扬雄《太玄》中对八音次序的记载，但《乐书·八音》的记载顺序却与以上三种不同，而《文献通考·八音》对八音次序的改变也难以考证。

虽然保留了钟磬、柷敔等特殊用器，但雅乐与俗乐之间早已不是泾渭分明。而胡乐器的含义本身，受到历史进程中政治格局不断变化的影响，但可以肯定的是，唐宋时期广泛意义上的胡乐器，已经不仅单指西北方的胡族人所使用的乐器，也包括了南方周边少数民族所使用的乐器。胡乐器与俗乐器之间的界限，更是随着历史的发展而逐渐模糊，一些自汉初即传入中原地区且被广泛应用的胡乐器，到了六百年之后的唐代，已经融入了中原地区人民音乐生活之中，变成了实际意义上的俗乐器。一如陈寅恪先生《元白诗笺证》所载："所谓华夷之分，实不过今古之别。"[1]

陈旸将《乐书·八音》记录范围限定在宫廷音乐之中，尽管这一范围的划分并不十分严格，"用于民间"的乐器也偶有提及，然而各项宫廷乐事所使用的演奏乐器，仍是《乐书·八音》记录的主体。《乐书》中雅、胡、俗分类体系的划分依据，符合陈旸自身的政治立场和知识体系，带有强烈的个人主观色彩，同时也反映出《乐书》明确的治书目的。

（一）雅部乐器

陈旸《乐书》中的雅部乐器并不是只记载用于祭祀礼乐的乐器，也不是所有应用于祭祀礼乐的乐器都被陈旸选入雅部。雅部乐器可分为两类：

第一类需要符合以下两个特征，一是该乐器应用于郊庙祭祀雅乐之中，二是这一乐器须符合周代礼仪规范。雅部乐器主要有钟、镛、鎛、錞、钲、铙、铎、磬、埙、鼓、鼗、琴、瑟、笙、竽、箫、管、笛、柷敔几类，每类之下又按具体形制与应用各分小类。其中大部分乐器在宋代仅用于宫廷雅乐演奏，如钟、镛、鎛、錞、钲、铙、铎、磬、鼗、柷敔类乐器。雅部乐器与胡乐器几乎没有交叉，在革、匏、丝、竹四属之下与俗乐器之间下略有交叉。这一类中有三件乐器较为特殊，一件是革之属下"鲁鼓、薛鼓"条，该乐器仅载于陈旸《乐书》而不见于《文献通考》，这可能是由于该条目并不是乐器名类，也不应用于五礼中分属吉礼的郊庙祭祀礼仪，而是应用于投壶礼、射礼、官礼、燕礼等嘉礼礼仪中，因此《文献通考》对该条目做了删减。另外两件乐器是丝之属之下"十二弦琴"条与"两仪琴"条，这两件乐器是宋代为恢复雅乐而新创制的乐器，并不是周代即有的。《乐书·八音》将不符合"先王之制"的雅乐乐器置于俗部之下。而这两件新乐器，陈旸被认定为符合周人制乐之意，十二弦或二弦六柱合于十二律吕，器型庄重而声音和谐，因此特将这两件宋代新制雅乐乐器放入雅部。由此可见，《乐书》中雅、胡、俗的分类方法，极大程度上受到陈旸个人音乐观念的影响。

雅乐器记载中的第二类乐器，是上古时期就已经产生，并在传说记载中由

1 陈寅恪著，《元白诗笺证稿》，古典文学出版社，1958 年 04 月第 1 版，第 144 页。

“圣人制作”而成，且符合中正平和审美理念的古乐器。这些乐器有的是某类乐器的初始形态，有的则仅出现在传说性记载之中，但这一类乐器的共同特征是，它已经不再出现于两宋时期音乐演奏实践当中。如，土之属下古缶，革之属下足鼓，竹之属下苇籥、竹籥、豳籥、篪籥、仲籥、筠籥等乐器，皆属于乐器产生初期并不完善的雏形，在周代时也并非全部应用于礼乐演奏之中。竹之属下，女娲氏命娀陵氏制作的都良管，命圣氏制作的班管，黄帝命伶伦制作的竹律；革之属下黄帝制作的夔鼓，《诗经》中“有美德而以文明发之”的彤管等，都没有在实际音乐生活中确切存在过，因其特殊的性质，而被陈旸《乐书》置于雅部之下。

（二）胡部乐器

胡部乐器定义明确，即指唐代十部乐中龟兹、高丽、疏勒、天竺、安国、康国、高昌、西凉等外来乐种所使用的乐器。除十部乐中较为成熟的外来乐器，胡部内还记载了周边小国惯常使用的乐器，以及部分朝贡而来却并没有被宫廷音乐所接纳的乐器，这些乐器并不应用于宫廷燕乐。如，胡人所用胡芦笙、芦管、羌笛、芦笳、吹鞭等乐器，以及交趾国骆越铜鼓、骠国小铜鼓、契丹拍鼓、越族鼓桦、奚部之奚琴、林邑国匏琴、弁韩国胡瑟等等。

这一分类标准的显著弊端是，同一乐器，如编钟、编磬、箫等，同时列于雅、胡、俗三部之中，这是由于这些乐器同时应用于雅、胡、俗三种性质的音乐演奏场合。金之属胡部“编钟”条下载：

唐西凉部非特有方响，亦有编钟焉。

金之属胡部“编磬”条下载：

唐西凉部之乐，非特有编钟，亦有编磬。

陈旸认为造成这种现象是“中国之制流入于夷狄”所导致的，他明确认识到编钟的雅乐性质，但因使用于西凉乐中，因此仍在胡部之下录有“编钟”一条。此处姑且不论将西凉部乐器放置于胡部是否合理，但是，将作为中国传统雅乐代表的“编钟”置于胡部显然是及其荒谬的。除钟、磬外，《乐书·八音》胡部乐器的条目设置中，还出现了缶、箫、秦汉琵琶、筝等汉族本土乐器条目。其中，“十八管箫”因应用于西凉乐、“二十一管箫” 因应用于龟兹部，“搊筝、卧筝” 因应用于高丽乐，而被置于胡部。而“秦汉琵琶”则是因为陈旸对汉族弹弦乐器认识不清而被误认为胡乐器。而“胡缶”条载为：

古者西戎用缶以为乐，党项因亦击缶焉。然则缶本中国乐器，窃意夷人窃而用之也。李斯曰:“击瓮扣缶，真秦之声。”岂以秦人尽有西戎之地而为此声，故邪?

陈旸引用了《旧唐书·音乐志》中“缶,如足盆,古西戎之乐,秦俗应而用之”

的记载，又引《隋书·列传》所载：“（党项）人年八十以上死者,以为令终,亲戚不哭,少而死者,则云大枉，共悲哭之。有琵琶、横吹、击缶为节。”因西戎与党项皆用缶，故专列“胡缶”一条置于胡部，认为该乐器与编钟相同，是中国乐器传入胡地的结果，但同时将《旧唐书》中缶为“古西戎之乐”的记载，解释为西戎之地属于秦朝疆域范围的原因。然而，关于《旧唐书》中西戎用缶的记载，尚未发现可靠史源，而缶本身即作为生活用器存在于中原及周边少数民族民众生活之中，《隋书》中党项丧乐中“击缶为节”的记载，很难判定为乐器应用。总之，陈旸一味地追求《乐书·八音》条目设置的全面性，从而导致条目重复、分类不合理等多种问题的出现。《文献通考·八音》虽然改换《乐书·八音》整体结构之间的层级顺序，但仍然保留了雅、胡、俗这一并不完善的分类概念，将物理属性与人文属性应用于同一分类体系，造成分类中层级混乱、子项并含的结果是必然的。

（三）俗部乐器

《乐书》对俗部乐器的定义是：“俗部之乐，犹九流杂家者流，非朝廷所用之乐，存之不为益，去之不为损。”陈旸认为俗乐是九流杂家，乐器多是用七声或十六声，不合古制，不应被使用在宫廷演乐之中。然而，这段论述与陈旸对俗部乐器条目的选择是不相符的。《乐书》俗部乐器中包含鼓吹乐与军乐等祭祀礼乐之外的宫廷仪式音乐所使用的乐器，尤其是从对鼓吹乐器的论述中，可以看出陈旸对该乐种所蕴含的阶级性与文化价值的重视，并非“存之不为益，去之不为损”的九流杂家之乐。为何会出现前后文中乐论思想不一致的情况，值得进一步思考。

陈旸《乐书》中俗部乐器大致包括以下四类：第一类，是应用于宋代雅乐演奏之中，但并不符合周代礼仪规范的乐器。这些乐器大多是唐、后梁、宋等朝在改制雅乐时添加在祭祀礼乐演奏之中的。如，土之属下七孔埙条载：“古埙六孔，用其方色，所以应六律出中声也。今太乐旧埙七孔，上下皆圆而髹之，以应七音而已，非先王雅乐之制也。”陈旸认为古埙六孔，而宋代雅乐埙七孔，七孔埙虽确实应用于宋代雅乐演奏，但因其不合古制而被陈旸置于俗部。丝之属下“太一乐”载：“太一之制，十二弦，六隔大抵与琴相类，合散声十二，隔声七十二，弦散声应律吕，以隔声旋相为宫，含八十四调，唐开元中，司马縚所进者也。后世雅乐宫县内用之，然亦溺于七音之失矣。”太一乐在唐代应用于雅乐宫悬之中，然而该乐器既是唐代新造乐器又不符合五声音美需求，不应当使用于雅乐演奏，因此将其列于俗部。尤其可以反映乐器使用于雅乐却被《乐书》记载于俗部这一矛盾局面的，是革之属下“散鼓”条：“宋朝初载宫县之乐，设建鼓于四隅，徒用为仪而不击，设散鼓四以代之，非古制也。景祐中，易之以三等。鼗

鼓之制，可谓近古矣。”可见北宋雅乐乐器的重建与恢复，更多的是在形式上追求周代雅乐古制，在实际演奏中，某些乐器发音方式或音色并不能完全符合雅乐演奏的需要，因此宋朝为击节合乐而在雅乐演奏中设置散鼓，以替代本应应用于雅乐演奏中的建鼓，散鼓不符合陈旸对恢复周礼的不懈追求，因此在《乐书·八音》中被列入俗部。可见，《乐书·八音》中的俗部乐器中，包含实际应用在宋代或前代雅乐中的乐器，是否符合周代礼乐制度是划分雅、俗乐器的重要标准，而进行划分的标准，来自于陈旸自身的知识架构。

第二类，是除祭祀音乐与多部伎、四方乐以外，其它宫廷演乐场合中使用的乐器。此时“编钟”、“编磬”因使用于宫廷宴飨音乐的演奏，而继雅部、胡部后第三次出现在《乐书·八音》的条目设置中。这类乐器主要包括方响、教坊鼓等用于宴飨音乐的乐器；鼓吹钲、铜角、搁鼓等用于鼓吹仪仗的乐器；朝鼓、谏鼓等警器；刁斗、鎗鎗等军用乐器，上述几类乐器构成了俗部乐器的主体。

第三类，是民间音乐生活中流传较为广泛的乐器，如铁簧、八缶、水盏、拊瓶、击瓯、三杖鼓等，这些民间乐器多是唐代及以后才逐渐兴起于民间音乐生活，反映了宋代俗乐器发展的状态，是《乐书·八音》价值的体现。

第四类较难归类，本文只能笼统的将其概述为其它类，这类乐器的共同特征是并没有出现在唐宋音乐演奏的实际使用中。主要包括仅出现在轶事记载中的金管、圣鼓等乐器，以及历代出土的乐器，如晋时出土的铜铎，唐代出土的铜琵琶等。

俗部乐器来源复杂，为实现《乐书》尽可能的全面性，陈旸将并不具备统一性的多类乐器共同放置于俗部，俗部收录乐器的范围已经远远超出了宫廷音乐的实际应用。雅、胡、俗分类法每类所涵盖的范围，必须细致考究，并不能笼统的将陈旸的雅、胡、俗分类法概括为宫廷音乐使用范围内的乐器分类方法。同时，雅、胡、俗的分类标准建立在陈旸的主观认识之上，陈旸个人音乐观念的偏颇影响了该分类法的准确性。

三、八音分类法

八音分类法自先秦传至北宋，已经呈现明显颓势，在笔者整理的近四十部唐宋类书中，无一使用八音分类法记载乐器。唐宋两朝，随着手工业与科技的进一步发展，乐器材料的获取更为便利，乐器制作已较少受到取材的制约，而更多的是受到发音效果的筛选。因此，八音各类乐器发展至唐代，其乐器种类、数量与使用范围已是极不平衡，土、匏、木三属之下乐器种类极少，而金、石类乐器又大多使用于祭祀礼乐之中。以石之属为例，石制乐器受自身材质的限制，其发

音性能并不优良，它既无青铜、铁器等金属质地乐器宏大的音响效果，又无丝竹管弦类乐器丰富的音乐表现力，因此，石制乐器在实际音乐演奏的使用中种类极不丰富。另一方面，尽管磬类乐器自春秋时期编磬定型以后再无发展，然而作为正统雅乐的代表，磬类乐器在漫长的封建社会时期始终流传不断，因金石之乐的独特内涵，而保持了石之属在八音分类中的地位。上述情况，使得八音分类法逐步脱离音乐发展的实际需要而不能被广泛应用。

（一）唐宋文献中乐器章节的分类方式

唐宋两朝各部文献中，除陈旸《乐书》与《文献通考》外，仅正史类《新唐书》、《宋史》与政书类杜佑《通典》、郑樵《通志》使用八音分类法分类并记载乐器。其它有类书或音乐专著中，其专论乐器章节是将几大类乐器直接并列记载，并不使用八音分类法，记载顺序大多是以琴或钟为先。本文对五十余部唐宋类书、政书类文献中是否载有专论乐器章节展开研究，并记录其乐器章节的乐器排列顺序，现列表如下：

书目 作者	成书年代	卷数	乐器章节	性质
《北堂书钞》 虞世南	隋大业年间 （604-615）	5	钟 铎 磬 鼓 鼓吹 瑟 琴 钲 筑 箜篌 琵琶 笙 簧 竽 箫 笛 篪 埙 籥 缶 柷敔 筍簴 鼓 金钲 铙 鞞 铎 角	官修类书
《艺文类聚》 欧阳询	武德七年 （624）	1	琴 筝 箜篌 琵琶 簧簴 箫 笙 笛 笳	官修类书
《初学记》 徐坚	先天开元年间 （713）	1	琴 筝 琵琶 箜篌 钟 磬 鼓 箫 笙 笛	官修类书
《通典》 杜佑	贞元十七年 (801)	1	金一：钟、栈钟、鎛、錞于、铙、镯、铎、方响、铜钹、铜鼓 石二：磬、馨 土三：埙、缶 革四：鼓、齐鼓、担鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答蜡鼓、鸡楼鼓、节鼓、抚拍、雅 丝五：琴、瑟、筑、筝、琵琶、阮咸、箜篌 木六：柷敔、春牍、拍板 匏七：笙、竽	政书

			竹八：箫、管、篪、七星、龠、笛、筚篥、笳、角 八音之外又有三：桃皮、贝、叶 乐悬	
《白氏六帖事类集》 白居易	贞元至开成（785-840）	1	琴 瑟 筝 琵琶 箜篌 鼓 钟 筍簴 磬 笙 箫 笛 笳 竽 缶 籥 啸	私修类书
《羯鼓录》 南卓	大中二到四年 （848-850）		只录羯鼓	音乐专著
《乐府杂录》 段安节	乾宁元年 (894)以前		琵琶、筝、箜篌、笙、笛、觱篥、五弦、方响、击瓯、阮咸、羯鼓、鼓等。	音乐专著
《太平广记》 李昉	太平兴国三年（978）	3	琴 瑟 歌 笛 觱篥 羯鼓 铜钹 琵琶 五弦 箜篌	官修类书
《太平御览》 李昉	太平兴国八年（983）	9	钟 錞于 琴 笛 篪 管 籥 箫 笳 笙 竽 簧 埙 鼓 柷敔 筍簴 琵琶 羯鼓 觱篥 五弦 六弦 七弦 太一 方响 缶 铎 铙 镯 角 铜钵 壤 抚相 舂牍 拍板	官修类书
《事类赋》 吴淑	淳化四年 (993)	1	琴赋 笛赋 鼓赋	私修类书
《礼书》 陈祥道	元佑四年 (1089)	8	钟簴 磬簴 撞木 大磬 编钟 编磬 鎛 錞 镯 铙 铎 鼓制 土鼓蕢桴 足鼓 楹鼓 晋鼓 灵鼓 路鼓 鼗鼓 鼛鼓 鼙 拊 雅 埙 缶 琴 瑟 柷敔 止 籈 牍 应 笙 篪 笛 龠 管 簧	专著
《乐书》 陈旸	建中靖国元年（1101）	45	先分雅胡俗，再按金、石、土、革、丝、竹、匏、木之属顺序，述及乐器 422 件，其中有 214 件乐器有配图。	音乐专著
《册府元龟》 王若钦	大中祥符六年（1013）		无专论乐器章节	官修类书
《文选类林》	庆历元祐之	1	箫 笙 笛 （笳附） 筝 琴 瑟 （琵	私

刘攽	间（1041-1094）		琶附） 鼓 钟磬（筍簴附）	修类书
《皇祐新乐图记》 阮逸、胡瑗	皇祐五年（1053）	2	钟磬四图 鼓鼎鸾刀六图	礼书专著
《事物纪原》 高承	元丰年间（1078-1085）	1	钟 鎛钟 鼓 鼓足 建鼓 旋鼓 磬 筍簴 方响 琴 一弦琴 击琴 瑟 阮 箜篌 筝 琵琶 嵇琴 箫 篪 觱篥 笛 籥 笳 笙 竽 埙 击瓯 鼗 羯鼓 柷敔 拍板 钹	私修类书
《职官分纪》 孙逢吉	元祐年间（1086-1094）		无乐部	私修类书
《书叙指南》 任广	崇宁年间（1102-1106）		无乐部	私修类书
《分门古今类事》 不著撰人	政和之后（1118）		无专论乐器章节	私修类书
《宋朝事实类苑》 江少虞	绍兴十五年（1145）		鼓 琴 钟 磬	笔记
《海录碎事》 叶廷珪	绍兴十九年（1149）	1	乐器 琴瑟 笙箫（筝附） 笛鼓 琵琶 歌舞 啸	私修类书
《通志》 郑樵	绍兴三十一年（1161 年）	1	八音（金一 石二 土三 革四 丝五 木六 匏七 竹八 ）	政书
《历代制度详说》 吕祖谦	绍兴淳熙之间（1131-1189）		无乐部	私修类书
《帝王经世图谱》 唐仲友	龙兴淳熙之间（1163-1189）		无乐部	私修类书
《锦绣万花谷》 不著撰人	淳熙年间（1174-1189	1	琴 钟 鼓 笛 琵琶 羯鼓	私修

	）			类书
《记纂渊海》 潘自牧	庆元之后 （1200）	1	八音 乐器 钟 方响 磬 瑟 筝 琵琶 箜篌 琴 琴操 箫 管 笛 篪 籥 簧 竽 笙 觱篥 笳 角 埙 鼓 羯鼓 拍板	私修类书
《云麓漫钞》 赵彦卫	开禧之后 （1206）		无乐部	笔记
《山堂先生群书考索》 章如愚	开禧之后 （1207）		鼓 土鼓 蒉桴 足鼓 晋鼓 雷鼓灵鼓路鼓 鼗鼓 提鼓 鼖鼓 鼗鼓 鼙拊 雅 埙 缶 琴 瑟 柷敔止籈 牍应 箫 篪 篴 籥 管 簧 钟 磬 编钟 磬 簨虡 金錞 金铙 金铎 金镯	私修类书
《源流至论》 林駉	嘉定之后 （1224）		无乐部	私修类书
事文类聚 《祝穆》	开禧淳祐之间 （1205-1252）	2	琴（瑟附）琵琶（阮附）筝 箜篌 笙（簧 竽附）箫 笛（觱篥附）磬（水盏 方响 拍板附）笳（角附）鼓 钟（寺钟附）	私修类书
《唐宋白孔六帖》 白居易、孔传	淳祐前后 （1241）	1	琴 瑟 筝 琵琶 箜篌 鼓 钟 筍簴 磬 笙 箫 笛 笳 竽 缶 籥 啸	私修类书
《古今合璧事类备要·外集》 谢维新	宝佑五年 （1257）	1	乐器 钟 鼓 磬（方响附）瑟（阮附）筝（筑附）琵琶 籥 箜篌 箫 笛（觱篥附）笙（竽附） 笳 角 拍板	坊刻类书
《玉海》 王应麟	淳祐宝祐之间 （1241-1258）	2	钟（金类附） 磬 琴 瑟 鼓 杂乐器（竹 匏 土 木）	私修类书
《小学绀珠》 王应麟	淳祐宝祐之间 （1241-1258）		无专论乐器章节	私修类书
《秘笈新书》 谢枋得	宝祐祥兴之间 （1253-1279）		无专论乐器章节	私修类书

《事林广记》陈元靓	绍定以后（1228-1233）	1	乐制（有图）：钟 磬 鼓 鼙 琴 瑟 柷敔 埙篪 管 箫 笙 竽乐器原始：钟 磬 鼓 瑟 阮 笙 笛 箫 角 钲 钹 箜篌 琵琶 筚篥 拍板 方响 击瓯	坊刻类书
《岁时广记》陈元靓	?		无乐部	私修类书
《翰墨大全》刘应李	?		无乐部	私修类书
《翰苑新书》不著撰人	?		无乐部	私修类书
《文献通考》马端临	元大德十一年（1307 年）	7	以金、石、土、革、丝、竹、匏、木之属顺序，分雅、胡、俗三部述及乐器四百余件。	政书

表 1：唐宋类书、政书、音乐专著中的乐器章节

由上表可知，唐宋类书、政书多数载有乐器章节，其中的乐器记载以分类辑目征引并保存前代文献为主，因此典籍之间记载内容多有重复，但是研究古代乐器最为重要的一部分材料。但类书类文献并不使用八音分类法分类并记载乐器，宋代乐器的取材愈发多样化，八音分类法的分类范围已经脱离了乐器的发展，应用并不广泛。

（二）八音分类法的合理性分析

唐宋学者已经认识到八音分类法并不适用于当时音乐发展现状这一明显弊端，然而，这一分类方法的应用在当时的社会生活与文化环境中还是利大于弊的。首先，这一分类法的判断标准属于常识性知识，不需要深入学习即可掌握，便于音乐理论家或演奏乐人等社会各阶层人员的共同使用。其次，八音分类法符合我国古代阴阳、五行、八卦、术数的传统思想，八音与八卦、八风、八方、八气等传统理念两相对应，为雅乐的不断改制与音乐审美思想的持续发展提供了依据。陈旸《乐书》卷 108 专列一卷论述了这类对应关系，《文献通考》将这些论述的位置做了调整，不再单列为卷，而是删去条目标题后将条目内容置于每一属类的开篇位置。现将《乐书·八音》中对八音与八卦对应关系的记载总结列表如下：

八音与八卦、八风对照表									
八音	八卦	时	八方	八风	律	声	风格	八气	先王用之
金	兑	秋	西	阊阖		尚羽	铿	立秋	金奏
石	乾	秋冬之交	西北	不周		尚角	辨	立冬	磬之属
土	坤	秋夏之交	西南	凉		尚宫	浊	立秋	埙之属
革	坎	冬	北	广莫	黄钟	一	讙	冬至	鼓之属
丝	离	夏	南	景	蕤宾	尚宫	哀	夏至	琴瑟之属
匏	艮	春冬之交	东北	融	大、太	尚议	啾	立春	笙竽之属
竹	震	春	东	明庶	姑洗	尚议	温	春分	箫管之属
木	巽	春夏之交	东南	清明	夹钟	一	直	立夏	柷敔之属

表 2：八音与八卦、八风对照表

再次，在当时的经济与科技条件下，同一类乐器的制作材质大都比较固定，因此使用八音分类法并不会把同一类乐器分置于不同属类之下。如笛、箫等吹管乐器，该类别多用竹制，因此其主体乐器皆位于竹之属，少数诸如石鼓、玉笛、铜琵琶等取材较为特殊的乐器，本文称之为异形乐器，其应用并不广泛，多数只是出现在典故或传说性记载中，并不影响这一类乐器的整体分类情况。陈旸《乐书》所记载的近二十个大类的乐器中，因制作材质的多样性难以按八音分类法准确划分其属类的，只有“角”类乐器。该乐器在金之属下有“铜角”、“龙头角”条，在石之属下有“石角”条，在革之属下有“青角、赤角、黑角”条，在竹之属下有“双角、长鸣角、中鸣”、“警角”条，角类乐器本身并无定制，因此很难把它划入八音中的任何一类。

纵向来看，八音各类之下乐器划分清晰明确，唯有石之属下乐器种类复杂。除石之属下的主体乐器磬类以外，尚有大量异形乐器，主要有石制的石鼓、石钟、神钲、石角等，更多则为玉制的玉鼓、玉律、玉琯、玉笙、紫玉箫、白玉箫、玉琴、玉笛、瑶簨、玉方响等十数种乐器。笔者认为，石之属下出现大量异形乐器有两个原因：第一，石器是最早用于乐器制造的材质，由石制生产工具到石制体鸣乐器的转变，体现了原始先民的音乐意识觉醒。第二，古人对玉器极为推崇，在汉代只有皇室成员才有资格使用玉器，及至北宋，虽然玉器不再是贵族专享，然而相较与其它材质，玉制乐器更为符合自然阴阳之道。“玉鼓”、“玉律”两条下也载明了这一观点，玉鼓条载：“先王之论玉，以谓其声清越，以长乐也。裁之为佩，左徵角，右宫羽，则自然之乐固已存乎其中矣。”玉律条载：“物之美者莫如玉，尽玉之象者莫如干。故立天之道，曰阴与阳，以玉为律，盖取自然廉润，所以宣六阳六阴之气也。”由此可见宋儒对玉器的推崇，然而这两段言论

在《文献通考》中被马端临删除。

（三）“八音之外”章节的设立

受八音分类法的限制，《乐书·八音》将一些乐器勉强归入某一属类之下，如“啸叶”条被归入木之属，“梵贝（玉螺）”条被归入石之属等等，严格意义上，啸叶发声体并非木制，“玉螺”虽称为玉，然其制作材料为乐器制作中极少应用的螺贝类材质，这两件乐器的制作材料并不在八音之内。此外，《乐书·八音》将“簨簴”条列于木之属，簨簴的构造与规格历代都有定制，将簨簴记载于八音之中是符合乐器记载需要的。然而，簨簴作为乐器配件，与柷敔、舂牍等乐器并列于木之属是值得商榷的。因此，《文献通考》针对陈旸《乐书》中八音分类不合理之处做了调整，沿用杜佑《通典》的体例，另设“八音之外”一类，将《乐书》中放置于八音各属之下却并不恰当的乐器条目重新归类，在一定程度上弥补了八音分类的弊端，这些改动体现了史学家乐器观念的进步。

然而，并不是所有簨簴类乐器部件都被马端临移入“八音之外”一节，如同样作为钟类乐器配件的“撞木”条却置于木之属，而同属簨簴的“铜簴”与“瑶虡”条仍分置于金之属与石之属。可见，马端临在研读《乐书》所记载乐器章节时，并不是对每一类乐器都做了细致的研读，这样的疏漏在《文献通考·八音》中还有很多。

《乐书·八音》		石之属	木之属
《文献通考》八音之外	乐器类	梵贝（玉螺） 玉蠡 骨管　牙管 玳瑁笛	桃皮管　桃皮筚篥 啸叶
	簨簴类		簨簴 钟簨　磬簨 钟虡 磬虡 业 崇牙 树羽 璧翣 【论上】 【论下】 九龙虡 大架　小架 熊罴架

表 3：《文献通考》“八音之外”乐器在《乐书》中的位置

《乐书·八音》以八音分类与雅、胡、俗分类共同架构而成的三层结构，自身即存在“母项之间的相互并含，从而导致子项重复”的弊端，同时涉及分类标准过于主观以致分类结果并不严谨，以及层级设置使得乐器条目不便查阅等问题。《文献通考·八音》对《乐书·八音》层级设置的更改及“八音之外”节的设立在一定程度上弥补了这一整体结构的不足之处。但是，在当时的学术环境之下，《乐书·八音》这一体例与分类方式的草创，及《文献通考·八音》的后续优化，是古文献中乐器记载形式的一次进步，它既体现了数千年来我国乐器分类的传统，又展现出胡乐大量传入与俗乐不断兴盛下乐器发展的新格局。

第三节 两书《八音》章节的条目设置

《乐书》所记载乐器内容中，最常被学者诟病的一点，是陈旸将“平清瑟”误认为乐器而纳入《乐书·八音》的记载之中。笔者研究陈旸《乐书》之初，对这一观点深信不疑，然而，随着研究工作的不断推进，笔者对《乐书·八音》的条目设置有了新的认识，即《乐书·八音》中所记载的条目包括不仅乐器名类，还包括乐器形制规范、演奏方式、音乐体裁、曲调乐谱等多个方面的内容。但是，马端临对陈旸这一编纂方式并不认同，《文献通考》意图将《八音》章节的条目统一设置为乐器名类。因此，马端临在编纂过程中对非乐器条目进行删除或合并，尽管这一目的最终受制于马端临自身音乐水平而未能全部达成，但《文献通考》对《乐书》内容的删减明确体现了马端临的这一追求。本节将以《乐书·八音》的条目设置为基础，探讨书中“乐器条目”与“非乐器条目”的设置。

一、乐器条目

“条目”是陈旸《乐书》层级分类中的最小结构单位，多数条目为单个乐器名类，也有少量条目中包含两个或以上的乐器名类。条目之间有一定的顺序，依照在礼乐应用中的重要程度以及当时社会的流行性进行排列。《乐书·八音》的整体结构仅划分为部、属、条目三个层级，在大范围的属部与小单元的条目之间，出现了中间层级空缺的弊端，从而导致条目设置之中乐器类别与乐器名称并列于同一级分类之中，使得第三级条目设置中出现并含的现象。就陈旸对乐器记载全面性的追求来看，这一弊端是难以避免的。因此，《乐书·八音》中“乐器条目”的设置，可以划分为“乐器类别条目”与“乐器名称条目”两类。同时，

陈旸对于乐器的定义十分宽泛，因此《乐书·八音》中记载了部分严格意义上并不能划归乐器的器物，笔者将这类条目将单独分类，以确保本研究的客观性。

（一）乐器类别条目

乐器类别条目是指一类乐器的统称，用以与单件乐器名称相区别。乐器类别条目是构成《乐书·八音》的主体。为便于展开纵向的乐器研究，笔者将《乐书·八音》中记载的乐器条目划分为 23 个大类，分别是钟、方响、锣、磬、埙、缶、鼓、拊、琴、瑟、筝、筑、箜篌、琵琶、笙、箫、籥、篪、管、笛、筚篥、笳、角及其它类。各大类之下又可以进一步划分小类，而大类之下再进一步细化从而准确分类的做法是极其困难的，这主要是由于继续细分之下分类标准并不统一。

以钟类乐器为例，钟类乐器大部分位于金之属，仅石之属下有“石钟”一条，属于异形乐器，本节不列入研究，而陶钟类乐器并未见载于《乐书·八音》。关于钟的分类，《古今乐录》载为：“凡金为乐器有六,皆钟之类也，曰钟，曰镈，曰錞，曰镯，曰铙，曰铎。”可见，广泛意义上的的钟类乐器，又可分为钟、镈、錞于、镯、铙、铎六类，即内里中空敲击发声的青铜乐器盖属钟类。广义的钟类乐器之下包含了狭义的钟类乐器，即合瓦形钟。狭义的钟类乐器之下，按具体形制的大小不同，又可以划分为镛、剽、栈三种；按编悬规格可分为特钟与编钟；按使用功能可划分为乐钟与信号钟；按乐器特性与不同的文化内涵，又可以划分为铭钟、自鸣钟、古文钟等小类。不同的划分标准造就了不同类型的钟，而这些细化分类之间各自交叉，并不能完全独立。

在我国古代乐器的发展过程中，乐器定名体系并不完备，实际使用中多以不同维度的标准划分乐器，从而使得子项之间互相包含。如，籥类乐器中，“苇籥、竹籥”是以乐器材质为划分依据，而“篪籥、仲籥、筠籥”则是以形制大小作为区分。再如，琵琶类乐器按弦数多少可分为“大琵琶、小琵琶”，按具体形制不同又有“直项琵琶、曲项琵琶”等等。因此，笔者认为，条目之间层级混乱的弊端并不容易解决，尤其是在陈旸《乐书》追求全面性的治学要求之下。鉴于当时并没有完善的乐器分类体系，这一弊端在《乐书》整体研究过程中不应被过度诟病。

（二）乐器名称条目

《乐书·八音》所记载的乐器条目除乐器类别条目外，还有乐器名称条目，包括单件乐器名称条目、乐器雅称条目与乐器典故条目，这些条目本应设置在各乐器类别条目之下，因《乐书·八音》整体结构中中间层级的缺失而与乐器类别条目同列于第三级。

《乐书·八音》中部分单件乐器条目可通过名称直接判断，如金之属俗部

载有“平陵钟、杜陵钟”一条，所载内容为汉高帝平陵与汉宣帝杜陵所用的警钟；丝之属俗部“响泉、韵磬”一条，是唐代李勉制作的两件琴的名称，这类条目基本可以直接判断为单件乐器名。

另有一部分条目需要分析其内容后判断该条目是指一类乐器还是单个乐器名称。如，丝之属俗部载有“大忽雷琵琶、小忽雷琵琶”一条，条目内容并没有乐器形制、应用、音色、始源等方面的描述，仅载唐代擅弹此器的乐人及其典故，较难判定“忽雷琵琶”是乐器种类或是单件乐器名称。关于乐器忽雷的记载，最早可见于《乐府杂录》：

文宗朝，有内人郑中丞，善胡琴。内库有二琵琶，号大、小忽雷。郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器悉在此坊，其中二赵家最妙。[1]

《乐书》所沿用正是这一条记载。忽雷琵琶出现于唐代，《乐府杂录》的记载作为当朝史尤为可信，这条记载虽未涉及该乐器形制，然而准确指出大、小忽雷乃是琵琶类乐器中的一种，唐懿宗咸通中（公元 870 年左右）仍有流传，除文宗时郑中丞外，后来善弹此器之人还有米和、申旋、王连儿等。除《乐府杂录》外，有关忽雷产生年代不远，且较为可靠的的记载还有宋代钱易编撰的《南部新书》：

韩晋公在朝，奉使入蜀。至骆谷山椒,巨树耸茂可爱,乌鸟之声皆异。下马,以探弓射其颠,枝柯坠于下，响震山谷,有金石之韵。使还，戒县尹募樵夫伐之，取其干，载以归。召良匠斲之，亦不知其名。坚致如紫石，复金色线交结其间。匠曰：“为胡琴槽，他木不可并。”遂为二琴，名大者曰“大忽雷”，小者曰“小忽雷”。因便殿德皇言乐，遂献大忽雷入禁中所有，小忽雷在亲仁坊里。[2]

文中记载韩滉（公元 723-787 年）命工人以良木制作两件乐器，分别命名为大、小忽雷，忽雷的形制依照胡琴制作，这种胡琴即《乐府杂录》中所记载的琵琶。两件乐器一件敬献宋德宗收入禁中，另一件收于当时名门望族、公卿大臣聚居的亲仁坊。宋代以后，忽雷并未出现在音乐相关记载中，两件乐器在唐亡以后的流向不明，据近代考古学家邓之诚所著《骨董琐记全编》[3]载，清康熙三十年（公元 1691 年）孔尚任购得小忽雷，并依据《乐府杂录》记载编成传奇作品《小忽雷》，这件小忽雷琴身嵌银“臣滉手制恭献建中辛酉春正书”字样，可见该乐器正是制作与公元 781 年的小忽雷。据清代桂馥撰《小忽雷记》[4]记载，孔尚任去世后，小忽雷由孔泗源收入，雍正初，小忽雷为王斗南所得，嘉庆时又流入刘

---

[1]段安节撰，《乐府杂录》，中华书局，1985 年版，第 29 页。
[2]朱易安,傅璇琮主编，《全宋笔记·第一编》,大象出版社,2003 年 10 月第 1 版,第 3 页。
[3]邓之诚著,《骨董琐记全编》，中华书局，2008.4，第 127 页。
[4]张玉芹著，《孔尚任志》，山东人民出版社，2009.04，第 132 页。

燕庭手中。期间，大忽雷的流传无可考。直至宣统二年（公元 1909 年），刘世珩并得大、小忽雷[1]。1955 年，两器辗转流入故宫博物院。细考之下，忽雷琵琶传承有序且实物仍在，其形制龙首二弦，因此一些研究者将忽雷琵琶称为“二弦琵琶”或“龙首琵琶”。二弦琵琶条见载于《乐书》:“二弦形如琵琶，四隔一孤柱，合散声隔八，柱声总十声，得声生于日之数也。”该乐器的形制特征为“四隔一孤柱”，而现存两件忽雷则是孤柱无品，与二弦琵琶形制不符。龙首琵琶失载于《乐书》，其文献记载仅见于《新唐书·礼乐志》:“雍羌亦遣弟悉利移城主舒难陀献其国乐，……有龙首琵琶一，如龟兹制，而项长二尺六寸馀，腹广六寸，二龙相向为首。有轸柱各三，弦随其数，两轸在项，一在颈，其覆形如师子。”龙首琵琶形制为两龙三弦，与忽雷形制又不相符，故此，可知忽雷并不是文献记载中的二弦琵琶或龙首琵琶。而这种梨形音箱、长柄龙头、二弦无品的乐器也不可能是凭空而造，其形制可能受到二弦琵琶与龙首琵琶的共同影响，但这一《乐书·八音》中记载模糊的乐器条目是单件乐器名称条目无疑。

《乐书·八音》中还将一些乐器雅称也单列一条进行记载，这些条目下的文字内容往往没有实际含义，只为赞扬该乐器符合中正平和的审美标准，或具有道气合一的自然属性。如，“九乳钟”即每篆之间制有九个钟枚的编钟，又被赋予“九乳象九州”的传统文化寓意，然而，钟制九枚自周代起已成定制，九乳钟之名因出现在前代文献记载中而被陈旸将其单列为条目。再如，“华钟”本见载于张衡《东京赋》，是经过文学加工后钟的雅称。“籁箫”则是因其符合《庄周》中“人籁则比竹是已”[2]的审美要求。

另有乐器典故条目，其记载内容多数与乐器相关轶事典故或传说性记载，如，“金管”条所记载的是《世说新语》中“管宁割席”的典故，记录这一条目的目的是为表达陈旸“抿而掷之，其轻物重义如此”的人伦观，而管宁锄园得而掷之的“金管”是否曾存在于音乐演奏中，并不是陈旸《乐书》所关心的问题。再如“风铎”条记载的是后周世宗朝太常卿长孙绍远善于识音的典故，风铎显然不是乐器。

现将《乐书·八音》中单件乐器名称、乐器雅称与乐器典故条目整理列表如下：

	属类	条目
单	金之属	博山钟、飞廉钟、平陵钟、杜陵钟
	丝之属	响泉、韵磬、百纳琴、伏牺琴、夫子琴、灵开琴、灵和琴、宝瑟、绕梁、双凤琵琶、金缕琵琶、大忽雷琵琶、小忽雷琵琶、银装筝、鹿爪筝、李冲箫

[1]高学栋主编,《中国珍贵文物蒙难纪实》,山东画报出版社,2012.08,第 121 页。
[2]蔡志忠编,《诸子百家·庄子》，现代出版社,2007 年版，第 56 页。

件器名	竹之属	昭华管、柯亭笛、烟竹笛
乐器雅称	金之属	九乳钟、华钟
	丝之属	素琴、素瑟、素琴、素瑟
	竹之属	韶箫、籁箫、凤箫
	匏之属	凤翼笙
乐器典故	金之属	哑钟、毁钟、龙头角、小铜鼓、风铎、车铎、金管、铜管、铜琵琶、铜簧
	石之属	玉琯、玉笙、紫玉箫、白玉箫、玉琴、玉笛、瑶簧、玉方响、神钲
	土之属	瓦琵琶
	革之属	鼍鼓、黄钟鼓、夏至鼓、冬至鼓、圣鼓
	匏之属	云和笙
	丝之属	昆仑琵琶、荔枝、悬琴、黄钟瑟
	竹之属	孤竹管、孙竹管、阴竹管、都良管、班管

表 4：《乐书·八音》乐器名称条目

（三）宽泛的乐器定义

陈旸《乐书》对于乐器的定义较为宽泛，并不是单指应用于音乐演奏实践的乐器，还包乐器产生之初的雏形形态、先秦时偶然用于伴奏的生活器具等，这两类乐器大都位于土之属。《乐书·八音》中还记载了与音乐演奏并不相关的律器与警器。

1、乐器雏形

《乐书·八音》雅部记载的乐器中，一部分是在乐器萌发期出现的雏形乐器，这类乐器在宋代早已远离音乐演奏。如，陈旸在“古缶”条下化用《吕氏春秋》内容，记载了唐尧之时除击壤外，还有“使［质阝］以糜［革各］冥缶而鼓”的古缶，缶类乐器自唐尧至周一直使用于音乐生活之中。而“土鞚”条又载：

唐《历代乐仪论》:“俗乐之器，土则附革而为鞚也。”吕不韦曰:“尧使［质阝］以糜［革各］冥缶而鼓之。”然则土鞚岂亦糜［革各］冥缶之类欤?

可见，陈旸认为古缶的形制是土制腔体附上皮革敲击发声。若如此，则“土鞚”单列一条是不必要的，“土鞚”并不是一个独立的乐器名称，而是作为一种乐器形制的描述而存在于唐代文献记载之中。另有“土鼓、瓦鼓”一条载：“礼之初，始诸燔黍捭豚以为食，污尊抔饮以为饮，然则蕢桴土鼓有不为乐之初乎？”“瓦鼓”附图一侧引用《周礼·秋官·壶涿氏》载：“壶涿氏除水虫以炮土之

鼓。”[1]并引郑玄注疏，注明土鼓即为瓦鼓。土鼓是乐器产生初期适应当时的社会生产力而产生的乐器雏形，其它木框蒙皮的鼓类乐器出现以后，就已经退出了音乐生活，《乐书·八音》为了保证撰书的全面性，仍将其置于土之属雅部。

2、生活器具——鼓盆、击壤

《乐书·八音》中记载了几类在音乐产生初期，先民用以和乐的生活器具，这些器物只是在特定的历史时期内偶然的应用于音乐演奏，或为演唱伴奏或敲击以抒发情感。如“鼓盆”条载：“古之缶制，形如覆盆。缶类也。庄周鼓盆而歌，以明哀乐不入于次，齐景公饮酒，去冠披裳而鼓盆，晏子责之无礼，岂非善正救之臣乎。”“鼓盆而歌”的典故出于《庄子·至乐》：

庄子妻死，惠子吊之，庄子则方箕踞鼓盆而歌。[2]

“齐景公鼓盆”的典故出自《晏子春秋》：

景公饮酒数日而乐，去冠披裳，自鼓盆瓮，谓左右曰：“仁人亦乐是乎?”[3]

在这两条史源中，“鼓盆”并不是作为一个固定名词出现，“鼓”作为动词，而盆是当时使用的生活器具，但因先人曾鼓盆和歌，“鼓盆”二字经常连在一起出现，于是陈旸将二字合并为一，成为一种乐器的名称，将其记载于土之属俗部。

与此类似的还有“击壤”条所载：“壤之为器，以木为之，形如覆节，长一寸馀，前广后锐，童子之乐也，与尧时击壤而歌者异矣。”书中明确记载了壤以木制，却仍将“击壤”条放置于土之属，这是由于该器物在不同历史时期材质的转变。“击壤而歌”典故出自《帝王世纪》：“帝尧之世,天下大和,百姓无事。有八九十老人,击壤而歌帝力。”[4]东汉王充《论衡·艺增篇》对此记载更为详细：

《传》曰：有年五十击壤于路者，观者曰：“大哉，尧德乎！”击壤者曰：“吾日出而作，日入而息，凿井而饮，耕田而食，尧何等力！”

《辞海》将“壤”解释为“泥土的通称”。现代学者余志慧在《民间游戏》认为：“当时的壤应该是击土块的游戏。”[5]一般认为击壤即敲击土块，尧帝时老人击壤以应和歌唱，因此陈旸将击壤置于土之属。

《乐书·八音》中对于击壤的形制记载出自三国魏邯郸淳《艺经》：“壤以木为之，前广后锐，长尺四，阔三寸，其形如履。”[6] 晋人周处《风土记》中也有记载：“壤以木为之，前广后锐，长尺四寸，阔二三寸，其形如履。腊节，僮少以为戏。”[7]可见，三国时，壤已经是木质，击壤是一种投掷游戏。及至唐

---

[1] 陈戍国点校,《周礼·仪礼·礼记》,岳麓书社,2006.11,第 90 页。
[2] 张震点校，《老子·庄子·列子》,岳麓书社,2006 年版,第 85 页。
[3]（齐）晏婴撰,晏子春秋,远方出版社,1999 年版,第 260 页，
[4]（宋）郭茂倩编撰,《乐府诗集》,上海古籍出版社,1998 年版,第 884 页。
[5] 余志慧编写,《民间游戏》,黄山书社,2012 年版,第 183 页。
[6] 赵生群，方向东主编,《古文献研究集刊第一辑》,凤凰出版社,2007 年版,第 7 页。
[7] 杨家骆主编,《古今图书集成续编初稿》,鼎文书局,1989 年版,第 900 页。

宋，击壤仍然作为巷陌游戏而广为流行。即是以木为之，则不应将击壤置于土之属，即是投掷游戏，则不应将击壤纳入乐器。虽然如此，宋代击壤与音乐活动还是有一定关系的，在宋代诗词中，经常将击壤与歌唱并列记载，如陆游《人梅诗》："击壤歌太平，门无督租吏。"[1]司马光《皇帝合春帖子词》："盛德方迎木，柔风渐布和。省耕将效驾，击壤已闻歌。"[2]梅尧臣《依韵和禁烟近事之什》诗："窈窕踏歌相把诀，轻浮赌胜各飞堶。"[3]飞堶即击壤的别称，由上文可见，在宋代时，击壤这类乡野游戏仍时常伴有歌唱。综上所述，击壤最初出现在文献记载中，与音乐相关，而至北宋时，击壤已经成为一种木质的儿童游戏器具。陈旸认识到了上古时期与三国以后击壤在形制与用途上的差异，然而为了乐器记载的全面性，以及对上古音乐形式的推崇，仍唐尧时的土制击壤算作与乐器而记载与《乐书·八音》之中。

3、定律之器

《乐书·八音》记载了圣人或历代乐官所创制用以调律的律管或弦准。在多种材质的律管中，陈旸较为推崇的是"铜律"，他认为铜制律管其音准不易受到外部自然环境变化的影响。《乐书》记载晋代荀勖所制铜律是汉人遗制，而"玉律"始制于黄帝之时，在东汉、晋武时期都有遗存。在一些文献记载中，玉律的作用被过度夸大，王子年《拾遗记》中记载玉律可以通天神，陈旸斥责这类记载为迂腐荒诞之言。又有"竹律"一条，陈旸认为竹律是先王制作律吕以定钟的本源，并律器的重要价值："六律为万事根本，虽法存形器，而道契精微，探赜索隐，钩深致远，穷天下之妙者，莫不准焉。"陈旸认为顺应天道而制成的六律是音乐的根本，用以定六律又历史深远的律管因此极具价值与文化内涵。

律管之外，《乐书·八音》记载了"乐准"一条，其内容是京房所创制的十三弦准，并在这一条目下再次对京房所制律法提出非议，认为它并非"圣王之制"。又有"立均"一条，所载律器为木制施弦，并得出"定律之器始于管，种于钟，移于笛，衍于通，盖立均之变体"的结论，对我国历代定律之器做了初步的总结。木之属下有"四通"一条，未载形制，只记述了该器"为十二笛以写通声"，本文据《通典》所载"每通施三弦"，判断其为弦准之类，梁武帝创制以考定钟律，陈旸认为是"一时之制也"。

除定律之律管与弦准外，《乐书·八音》中还载有"铜权"一条，在历代立国之初对于确定律度量衡的讨论中，黄钟律、度量衡以及钟磬制式之间紧密关联，因此，陈旸将"铜权"一条载于八音之下，符合《乐书·八音》对乐器记载全面性的追求。然而"铜权"作为量器，其作用与律器不同，并不能直接或间接作用

[1] 陆游，《陆游集》，中华书局，1976 年版，第 1588 页。
[2]（宋）司马光著，《司马温公集编年笺注》，巴蜀书社，2009 年版，第 280 页。
[3]（宋）蒲积中编；徐敏霞点校，《》古今岁时杂咏,三秦出版社,2009.10,第 167 页。

于乐器演奏，因此，《文献通考·八音》中为了规避非乐器条目的记载，而删除了“铜权”条。

4、警器

除律器外，《乐书·八音》中还记载了大量警严用器，包括击奏的金器与鼓，吹奏的警角与篎等。这些器物并不使用于鼓吹乐或其他乐种的音乐演奏之中，很难探寻其与音乐的关系。仅有金之属俗部下所载“刁斗、鎗鎗”一条，似曾与音乐或有关联。刁斗在军旅之中昼间用以炊饮，夜间敲以报更，作为温器、炊具、警器的刁斗很难被归入乐器一类。刁斗大约产生与秦汉时期，除《通考记载》的鎗鎗外，还有鐎斗、熊斗、金柝、宵柝等名称，梳理古今文献，刁斗一词带有强烈的象征意义而大量出现在描写军旅或边塞的诗词之中，只有在《中华舞蹈志》一书中，有关于刁斗作为军中舞蹈伴奏乐器的记载：“传说军中操演此艺（藤牌对马），用刁斗、大鼓、大锣、笙管、铜铃伴奏。……队形丰富多变，来往穿梭，犹如千军万马之势，加以锣鼓伴奏，气氛紧张而热烈。[1]”这段记载并未标明出处，因此难以进一步探寻军中将刁斗用于伴奏的时间范围是否包括北宋，但《乐书·八音》的记载仍为后来学者探寻北宋乐器发展与使用的实际情况提供了新的思路。本文现将《乐书·八音》中记载的警器与律器整理列表如下：

警器	律器
金之属：刁斗、鎗鎗、铁磬 革之属：警鼓、朝鼓（谏鼓）、漏鼓、街鼓 竹之属：警角、篎	金之属：铜律、铜权 石之属：玉律 丝之属：乐准 竹之属：竹律 木之属：立均、四通

表 5：《乐书·八音》中的警器与律器

5、抃

《乐书·八音》中有一条较为特殊的记载，即木之属俗部下“抃”：

昔帝喾命人作为唐歌，有抃以为节。则乐之有抃，击之以为节者也。盖情发于心，声动于外，是故怨怒之声其抃速，淫溺之声其抃无节，兹乐人弹指为歌舞之节，亦抃之细也。

陈旸化用《吕氏春秋》中的的记载，说明抃与音乐活动是有关联的。《吕氏春秋·仲夏季》载：“有倕作为鼙、鼓、钟、磬、吹苓、管、埙、篪、鼗、椎、锺。帝喾乃令人抃，或鼓鼙，击钟磬、吹苓、展管篪。”[2]陈旸认为古人抃以节

[1]《中华舞蹈志》编辑委员会编，中华舞蹈志·安徽卷，学林出版社，2014.01,第 142 页。

[2]（秦）吕不韦,《吕氏春秋》,吉林人民出版社,2005.7,第 72 页。

乐，抃的节奏快慢反映了乐曲的风格，并认为弹指也是抃的变体。然而，“抃”作为一项乐器记载在八音之中，并且位于木之属之下，其设置并不合理。《文献通考·八音》删除了陈旸关于“抃”的记载，不再将其作为一个独立条目，而是转引《通典》中关于抃的记载，补充在“大拍版、小拍版”条下。该条目内容在论述拍板起源时，曾提及胡人以拍板代抃的史实，马端临将“抃”的记载增补于此，即达到了乐器记载尽可能的全面性，又避免了将“抃”作为乐器单列一条进行记载错误，这一改动体现了马端临严谨的治学态度。

二、非乐器条目

《乐书·八音》的条目设置并不是只有乐器本身，还涉及与乐器使用或音乐演奏相关的乐器制式规范、乐论、演奏方式、音乐体裁、曲调乐谱等多个方面，本文将这类条目称为为非乐器条目。

研究者一般认为历代文献中《八音》章节下的条目设置会统一为乐器类别，因此研究者在初步分析《乐书·八音》文本后，将非乐器条目认定为陈旸的误载。然而，陈旸在编纂《乐书》的过程中，所重视的并不是为后人研究提供方便，也不是为音乐史提供一部乐器名类词典，《乐书·八音》所追求的是乐器相关记载的全面性，并以此维护陈旸个人的编纂水平。《乐书·八音》中为何会出现大量非乐器条目，笔者认为这与陈旸《乐书》的成书目的与编纂特点是密切相关的。

《乐书·八音》中的非乐器条目，没有一条被陈旸误认为乐器形制或名类，无一不是经过陈旸筛选后列入《八音》章节中的，这在每一条目下具体内容中都有着明确的记载，认为陈旸将其误认为乐器，是没有细读条目内容也没有正确认识《乐书·八音》条目设置的结果。如“平清瑟”条载：

隋何妥好音律，留意管弦，文帝令定钟律，于是作平、清、瑟三调声。宋朝雅乐，作大吕、黄钟二均声，至妥始奏专用黄钟。诏下公卿议，从之。

内容已言明“平清瑟”是三调声，并不是乐器名类。“胡弄” 条载：

晋楚人刘琨世为乐吏，制胡笳五弄，赵耶利所修者也。胡笳四弄：有上舞、下舞，上间弦、下间弦，明君所传者也。

“胡弄”是一种音乐体裁，并不是胡族的乐器。陈旸并没有误读这些音乐定义，而是将与乐器有关的曲调、体裁等概念共同编入《乐书·八音》。

乐论条目是陈旸音乐思想的集中体现，对研究宋代雅乐派的主要观点有着重要的资料价值。乐论条目中也有对历代乐器形制与应用的系统总结，如“四金通论”条论述錞、镯、铙、铎的适用场合及文化内涵。“鼓论”条讨论了鼗、鼓、鼙、晋、提、鼙、鼜、鞞等鼓类乐器应用的不同，“论上”、“论下”条记载了历

代簨簴制式。而记载乐器形制规范的条目，则主要集中于钟、磬两类极具代表性的雅乐乐器，以及代表文人音乐且形制极富传统文化内涵的琴。这些条目体现了陈旸为维护雅乐规范而做出的努力。

制式规范	乐论	演奏方式	音乐体裁	曲调
钟【钟制】 磬【磬制】 【琴瑟上】 【琴瑟中】 【琴瑟下】 【琴制】 【琴晖】	【八音上】 【八音中】 【八音下】 【钟声上】 【钟声中】 【钟声下】 【四金通论】 【夷乐论】 【鼓论】 【琴势】 【琴声上】 【琴声下】 【论上】 【论下】	【修】 塞 【咢】 步 搊琵琶 鼓筝 【吹笙】 【吹箫】 【吹篪】 和	琴操 胡弄 【琴曲上】 【琴曲下】	【琴调】 平清瑟

表 6：《乐书·八音》非乐器条目列表

（【】中的条目没有出现在《文献通考·八音》中）

三、马端临对《乐书·八音》中非乐器条目的删除与合并

马端临并不赞成陈旸在第三层级中将乐器条目与非乐器条目并列，也并不攒成陈旸在乐器记载中夹杂大量与乐器形式、使用无关的雅乐观念的论述，马氏意图将《文献通考·八音》编纂成一部乐器词典，因此对《乐书·八音》中非乐器条目进行了删改。删改非乐器条目，使《八音》章节符合大众眼中的学术规范，对于《文献通考·八音》的结构设置来说是有益的，但是马端临在删改过程中并没有确认每一个条目的性质，使得一些非乐器条目仍保存在《文献通考·八音》中。本文将就马端临对《乐书·八音》条目删改的集中情况作进一步说明。

（一）整条删除

马端临直接删除的条目，包括乐论、演奏方式等非乐器条目，以及部分乐器典故类条目。首先，钟声上、钟声中、钟声下、夷乐论、鼓论等条目，其内容

是陈旸个人观点的论述，并不涉及乐器形制与应用，不符合《文献通考·八音》的治书目的。其次，修、咢、吹笙等条目，所记载的内容是乐器演奏的方法，以及对该乐器音响效果的描述，马端临删除了这类条目，但同属一类的寋、步、和三条却仍有保留，修、咢、寋、步、和五条共出《尔雅》，与吹箫、吹笙、吹篪相同，都是记载乐器的演奏方法。删除部分类似条目却仍保留寋、步、和三条，笔者认为这是马端临在编纂过程中没有仔细研读每一个条目所产生的遗漏。再次，和钟、衅钟、铭钟、毁钟、县琴、彤管等条目，并不是乐器种类或乐器名称，其条目之下记载的往往是典故轶事或乐器文化内涵，马端临对这些条目也进行了删除。最后，马端临对乐器的标准更为准确，如“抃”条在严格意义上并不能划为乐器，以及铜籥、铜权、四通等作为量器与律器的条目，鞉牢下、骆越鼓等与前文内容重复的条目，琴调与鲁鼓、薛鼓等作为定调法与击鼓谱法的条目，《文献通考》对此一并删除。

另外，《文献通考》对《乐书》“龟兹琵琶”、“洞箫”两个条目的删除，即使以《文献通考》自身的治书目的作为衡量标准，也是不合理的。笔者认为，这种不合理改动的根源来自于陈旸《乐书》自身记载内容的错误，《乐书·八音》中出现了一定数量的条目名称与条目内容不相符合的记载，“龟兹琵琶”、“洞箫”两个条目突出的反映了这一问题。陈旸并没有准确认识这两类乐器，因此在“龟兹琵琶”条下仅记载了作为龟兹人的曹婆罗门、曹妙达善于演奏这类乐器，并没有形制记载或其它。而“洞箫”条下，实际记载的乐器仍是排箫一类，宋代单管竖吹的洞箫类乐器已经定名，以此与编管的排箫类乐器相区别，而陈旸并没有准确认识洞箫的形制及其与前代文献中“箫”的区别，因此记载内容与条目不符。而马端临显然也没有认识到洞箫类乐器的实际形制，删除“洞箫”与“龟兹琵琶”条的原因是由于陈旸《乐书》记载的重复性与不合理。

（二）内容合并

马端临对《乐书·八音》中总结性记载乐器制式的非乐器条目，采取删除条目名称，只录条目内容的方式，将这些内容与相关的乐器条目进行合并，使得条目统一设置为乐器形制或名称，体现了马端临的治书规范。如，《文献通考》将陈旸《乐书》中综合记载錞、镯、铙、铎四类乐器之应的“四金通论”条，删除条目名称合并到“铎”条之下。又将琴瑟上、琴瑟中、琴瑟下等记载琴、瑟使用规范及文化内涵的内容，置于丝之属雅部下；将琴制、琴晖、琴势、琴调、琴声上、琴声下、琴曲上、琴曲下等古琴相关记载置于丝之属俗部所有琴类乐器条目之后。将“吹箫”条删减内容后合并到“凤箫”条下，将“吹篪”条合并到“霜条篪”条下，将记载历代簨簴形制的“论上”、“论下”条，设置于簨簴各个部件条目之后等。

（三）条目删改的不合理之处

《文献通考·八音》基于不同的治书理念对《乐书·八音》的条目进行了一定程度的删改，然而，这些改动并不是完全合理的，部分改动反而导致了条目之间并含现象的再次出现。马端临意图将《八音》部分的条目统一为乐器类别与乐器名称，从而大量删除非乐器条目。因此，《文献通考》将《乐书》中的“钟制”条增补后改为“钟”条，将“磬制”条与“石磬”条合并为“磬”条。笔者认为，这两处改动是不合理的，马端临将钟制条改为钟条的目的，是希望将第三层结构条目的内容全部调整为乐器名类。然而，改动以后，“钟”条与镛、镈、剽、栈、编钟等条目并列，使得层级逻辑上出现严重的并含问题。“磬制”条的改动使得这一问题更为突出，《乐书·八音》的结构是“磬制”、“石磬”、“玉磬”条并列，三个条目之间分属不同的方向，彼此之间并不存在包含关系，而马端临将“磬制”条与“石磬”条合并为磬条，使得 “玉磬”条与其上级分类中的“磬”条并列存，致使层级结构之间出现了明显的混乱。

此外，并不是陈旸《乐书》中所有的非乐器条目《文献通考》都予以删除，部分条目限于马端临自身的音乐知识水平，仍被认为是乐器种类条目而置于《文献通考·八音》之中。如“平清瑟”、“蕃瑟”、“搊琵琶”、“胡弄”等条目。其中，马端临对“搊琵琶”条内容的增补，鲜明的反映了马端临对该条目的错误认识。“搊琵琶”作为唐代中晚期开始兴起的一种以手指拨弹琵琶的演奏方式，而被陈旸记载在《乐书·八音》之中。而马端临却征引《通典》中“琵琶”一条的全部内容增补该条目内容，可见，马端临将“搊琵琶”误认为一种琵琶类乐器，“搊琵琶”条也因此仍保留在《文献通考·八音》之中。

《乐书·八音》的条目中虽然包含非乐器条目，但这并不是陈旸编纂过程中的认识错误，而是《乐书·八音》追求全面性的反映。《文献通考·八音》中所保留的非乐器条目，则是受马端临自身音乐水平的限制，并没有认识到这些条目的实际含义。同样，错将“平清瑟”当做乐器的，并不是陈旸，而是马端临。

第二章 《文献通考·八音》对《乐书·八音》的增补与删改

《文献通考》书成，得益于唐宋时期文献资料的极大丰富。这一时期，私家著书、刻书蔚然成风，类书体裁的确立为保存前代史料提供了新的途径。当时的文献编纂者有条件吸收此后逐渐散佚的唐宋以前珍贵史料，并对此进行摘录保存，使得唐宋文献相较于后朝更具史料价值。雕版印刷业等科学技术的进步，也为当时的文献传播与留存提供了客观条件。正是在这一背景下，《文献通考》吸收多方史料增补《乐书》内容，以完成《八音》节的编纂，《文献通考·乐考》的编纂并不是对大宗文献的梳理、摘录与考订，而是对唐宋两朝价值较高的音乐文献资料的再整理。马端临严谨的治史观念，使得《文献通考·八音》中少有作者个人观点的表达，马氏并未对未经深入研究的专门领域妄加评论，因此，《文献通考·八音》并没有体现出马端临个人的音乐观念及水平。但文献的增补与对《乐书·八音》内容的删减，仍较为完整的反映了马端临的治史思想。

第一节《文献通考·八音》对陈旸《乐书·八音》的增补

《文献通考·八音》在《乐书·八音》之外又增补近两万字内容以丰富乐器记载。增补方式主要有自撰与征引它文两种，增补内容主要包括乐器形制记载与宋代音乐史实两个方面。

一、马端临的两处“按”文

与陈旸《乐书》不同的是，马端临在《文献通考·八音》中少有个人观点表达，全文仅有的两处马端临“按”语，其内容并不是对乐器形制或音乐理论展开讨论，而是对《乐书》撰写内容本身的逻辑性错误提出质疑。

（一）质疑陈旸将箜篌类乐器置于胡部的合理性

第一处“按”文，位于丝之属胡部“大箜篌、小箜篌”条下，马端临认为：

按，箜篌或以为师延所作靡靡之乐，盖郑、卫之淫声也。或以为汉武帝使乐人侯调作之，以祠太一，盖汉世郊庙之乐，而非先王之雅乐也。然俱不言来自胡中，陈氏《乐书》以入胡部，未知何据，当考。

马端临的质疑是合乎逻辑的，《乐书·八音》记载了两种箜篌起源说，一说为师延所作，见载于《释名·释乐器》；另一说是汉武使乐人侯晖作坎侯，后人讹误称为“箜篌”。陈旸认为两种起源说各有其依据，因此将其并载于“大箜篌”条下。此处暂不讨论大、小箜篌是卧箜篌还是竖箜篌这一问题，马端临也没有深入探究箜篌类乐器的起源，仅以《乐书·八音》记载中的两种起源说分析，认为无论箜篌是师延还是侯晖所创，具为汉地所出，并非出自周边少数民族，与胡乐无关。马端临依据《乐书·八音》中明显相悖的前后文，质疑陈旸将大、小箜篌列于胡部的合理性，但仍谨慎的总结为并未发现陈旸将箜篌放入胡部的依据，因此应就该问题进一步考证。陈旸将“箜篌”类乐器——大箜篌、小箜篌、竖箜篌、卧箜篌、凤首箜篌——皆放于胡部之下，显然是未对乐器具体形制及同名乐器流变的复杂局面进行细致考校的结果。马端临虽然发现了《乐书·八音》记载中的错误，却因同样不了解箜篌同名异器的问题而并不能发现陈旸《乐书》致误的原因。

（二）质疑《乐书》对响泉流传过程的记载

另一处马端临“按”文位于丝之属俗部“响泉、韵磬”条下：

按，响泉、韵磬，为李勉所制，号称名琴，唐史载之。此段言其首尾尤详。但既曰“广明之乱，为僧所取矣，”而又曰“建中四年，为韦皋所得”，夫建中先于广明百馀年，广明所失之琴，而曰“至建中始得之”，何其缪也！此据《乐书》所采《国史补》之说，疑有误，当考。

马端临认为陈旸在记载乐器“响泉”的流传过程中，出现了明显的时间顺序错误，致误原因是《乐书》征引了《国史补》中对这一问题的错误记载。陈旸《乐书》原文载：

《国史补》载：“李汧公勉者，性雅好琴，尝斫桐为之，多至数百张，求之无不与之。其中二者一名响泉，一名韵磬。张宏静尝会名客，观郑宥调二琴，各置一榻，动宫宫应，动角角应，真希代宝也。”茂枢记之，谓余家世所宝。遭广明之乱，韵磬为火所毁，响泉有洛僧自贼中挈去。建中四年，南康王韦皋在蜀得之，用佉陀罗木换临岳承弦，命李阳冰篆之。至大顺中，客游巴蜀，见携响泉以行云。然响泉之奇，世或鲜鉴，但以他琴齐奏，彼音绝而此有馀韵。世又有窃其名者，苟以墨踪篆文验之，则真伪睹矣。

首先，陈旸《乐书》在“响泉”条所引用的文献并非全部来源于《国史补》。《国史补》所载内容为唐代开元至长庆之间一百年间事，即公元 713 至 824 年左右，而陈旸《乐书》记载内容早已超出了这一时限。据笔者在第三章中对陈旸《乐书》史料来源的分析，这一处文献资料可能并不是直接引自《国史补》，而是来源于转引了《国史补》中两条相关记载的《太平御览》。其次，梳理陈旸《乐书》

中记载的响泉流传的时间线可知，李汧勉斫桐为响泉、韵磬以后，张宏静曾观郑宥演奏这两件乐器，两人生卒年代不详，据《国史补》原文记载："张弘静少时会名客，观郑宥弹琴。宥调二琴至切，各置一榻，动宫则宫应，动角则角应。稍不切，乃不应。宥师董庭兰，尤善泛声。"董庭兰生卒时间约为 695 年至 765 年左右，则"郑宥弹琴"时间据董庭兰卒年不会太久。而李勉生卒年代为公元 717 至 788 年，《乐书》又载建中四年（公元 783 年）南康王韦皋命李阳冰篆字于琴身，据此可以推测李勉去世之前"响泉"已经开始流转。其后《乐书》又言"茂枢记之"，《太平御览·卷五百七十九·乐部十七》引张茂枢《响泉记》："余家世所宝琴书图画，广明之乱，散失荡尽。其中二琴，一名响泉，一名韶磬，皆希代之宝也。"[1]张茂枢生卒年代不详，笔者据唐末诗人郑谷《酬右省补阙张茂枢》作品推测，张茂枢生卒年代应与郑谷生卒年代公元 851 至 910 年不远。广明之乱为公元 880 年，而张茂枢并没有记载"韵磬为火所毁"，"响泉有洛僧自贼中挈去"的记载也难考出处。大顺中，公元 890 年左右响泉又见于世。与"响泉有洛僧自贼中挈去"略有关联的记载可见于《宋朝事实类苑·卷第十九》转引《渑水燕谈》载："秀州祥符院僧智和，蓄一古琴，琴徽碧钿文石轸，制作精巧，音韵清越，中刻李阳冰篆三十九字……即唐相汧公李勉所制'响泉'也，响泉之名，见勉本传。元佑末，智和死，州状其事，匣送尚书礼部，礼部符太常收管，好事者时时取鼓之，非他琴之比也。"[2]然而智和死于元佑末年即公元 1094 年左右，与广明之乱相距一百年左右。《卢氏杂说》载："响泉、韵磬，本落樊泽、司徒家，后在珠崖宅，又在张彦远宅，今不知流落何处。"[3]可见响泉的流传情况并不像陈旸《乐书》所记载的脉络清晰。而马端临的"按"文没有深考文献始源，仅以《乐书》自身内容为判断依据，指出陈旸《乐书》记载中的逻辑错误。

《文献通考·八音》中仅有的两条"按"文，其共同之处是所质疑的内容是《乐书·八音》的记载本身，而不是根据自身知识储备或其它文献记载来反驳《乐书·八音》中乐器学错误。同时，马端临仅指出了陈旸记载中前后文的矛盾之处，却并没有就所发现的问题做继续研究。在《八音》章节的整体结构设置上，马端临作了诸多有益改动，反映了马端临在乐器史料编纂方法层面的思考。而对于具体乐器学内容的研究，并非马氏所擅长，因此马端临在面对这类问题时并没有过多的论述。

---

[1] 杨家骆主编，《中国音乐史料·第六册》，鼎文书局，1982 年 09 月第 2 版，第 2328 页。
[2]（宋）江少虞撰，《宋朝事实类苑》，上海古籍出版社，1981 年 07 月第 1 版，第 1 页。
[3]（宋）李编等编，《太平广记》，中国盲文出版社，1998.09，第 1297 页。

二、《文献通考·八音》的条目增补

《文献通考·八音》对《乐书·八音》的唯一一处条目增补，位于木之属雅部之下，马端临删除《乐书·八音》中“应”条，增补“春牍”一条。该条目引用《周礼注疏》中对春牍、应、雅三件乐器的形制描述，以及杜佑《通典》中的“春牍”条内容，并将《乐书》原有的“应”条内容合并于新增的“春牍”条下。笔者认为，这一处改动并不是马端临相较于陈旸更为先进的乐器观念的反映，更多的是受到杜佑《通典》条目设置的影响。《乐书·八音》“应”条下所记载的并不是作为作为乐器的“应”，而是一种应和乐曲的演奏方式，主要还是记载了春牍的形制，因此，马端临的这一改动是合理的。

此外，《文献通考·八音》相较于《四库全书》本陈旸《乐书》，还增有“颡鼓”一条，条目内容出自《乐府杂录》。经笔者对不同版本陈旸《乐书》的查对，发现这应是《四库全书》本陈旸《乐书》的疏漏，《中国古代音乐文献集成》所[1]征引的“元至正七年福州路儒学刻明修本”《乐书》，尽管文本模糊不清，但仍能辨认出卷一百四十《乐图论·俗部·八音·革之属下》中，第一条即“颡鼓”条。该条目位于一卷卷首且没有附图，这可能是《四库全书》在编纂过程中出现遗误的原因。

三、宋代当朝史料的增补

《文献通考·八音》有七个条目下增补了宋代当朝史料，因增补史料多是理宗以前，而马端临生活在宋元之交，故而这些史料不应是马端临的亲身见闻。笔者推测增补文献多是采自宋代国史、实录、会要等官修史料，文献内容讨论了宋代部分雅乐器的改制过程，与《容斋随笔》、陈旸《乐书》等私家著述有着明显不同。本文将《文献通考·八音》增补内容与现存宋代史料《宋会要辑稿》、《宋书·乐志》对比研究，以探讨其史料来源。

（一）《文献通考·八音》、《宋会要辑稿》、《宋史·乐志》文本比较

三部文献所记录的历史事件基本相同，但是在时间记载方面出入较大。《文献通考·八音》在“鎛”条下共补充七条宋代史料，记载宋代景德至大观一百年间宫廷雅乐中鎛钟制式的讨论。

第一条，记载了宋仁宗一朝论乐时乐官征引前代宋德宗景德对“制鎛”的讨论，其内容可见于今《宋会要辑稿·乐二·律吕》，亦可见于《宋史·志第七十九·乐一》。与上述两部史书不同的是，《文献通考》在“古者，镈钟击为节检”

[1] 王耀华主编：《中国古代音乐文献集成·第二辑·卷四》，国家图书馆出版社，2012 年版，第 510 页。

前，增“宋仁宗明道初，诏定大乐，集贤校理李照言”一句，即马端临认为这一段乐论出自李照。《宋会要辑稿》与《宋史》并未阐明这段记载是否出自李照的乐论。再者，《宋史》中记载这条乐论提出的时间为景佑二年五月，《宋会要辑稿》中同样记载为景佑年间，而不是《文献通考》所载明道初年。

第二条，记载宋仁宗观新制鎛钟于紫宸殿，可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》，亦可见于《宋史·志第八十·乐二》。《文献通考》于“诏侍臣观新乐于紫宸殿”前，增有“庆历四年，《大安》乐成”一句，而根据《宋会要辑稿》与《宋史》的记载，可以判断这一事件发生于皇祐三年十二月二十一日。

第三条，《文献通考·八音》补充“（庆历）[1]五年二月，乾宁军进古钟一。”可见于《宋史·礼志第十九》：“皇祐四年,乾宁军渔人得小钟二于河滨。五年二月己亥,乾宁军又进古钟一。”两书的时间记载仍不相同。

第四条，载皇祐五年四月知制诰王洙奏本

第五条，载皇祐五年五月翰林学士承旨王拱辰的奏本。

第六条，载皇祐五年五月知谏院李兑奏本。

四、五、六三条记载皆可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》“（皇祐）五年四月二十六日”，亦可见于《宋史·志第八十·乐二》。《文献通考》引文顺序与《宋史》完全相同，而在《宋会要辑稿》中，有李兑奏本载于王拱辰的奏本之前，且并未记载具体月份。笔者认为，鉴于《宋会要辑稿》内容的残缺，此处应遵从《文献通考》与《宋史·乐志》中所记载的时间顺序。

第七条，记载大观七年三月议礼局奏本。可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》，亦可见于《宋史·志第八十二·乐四》。《宋会要辑稿》中记载的时间为政和七年三月一日，又与《宋史》、《文献通考》不同。

“编钟”条下共补充三条宋代史料：第一条，记载宋仁宗时关于十六钟问题的讨论，其内容原文可见于《宋史·志第七十九·乐一》，又可散见于《宋会要辑稿》中《乐一》与《乐二》。然而《宋史》与《宋会要辑稿》皆载为景佑二年，《文献通考》却载为“明道初”年。第二条，记载范镇《乐论》中对于钟体制式与编列的讨论。可见于《宋史·志第八十一·乐三》，自“今太常钟无大小”至本段结尾，又可散见于《宋会要辑稿》中《乐三》与《乐五》。《文献通考》载为元祐年间，《宋史》载为元祐三年，《宋会要辑稿》载为皇佑五年，范镇生卒年为1007至1088年，则该条记载应为皇祐年间事。第三条，杨杰著注《元祐乐议》对编钟制式的讨论，可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》，（“哲宗元佑三年）闰十二月”，亦可见于《宋史·志第八十一·乐三》之《议十六钟磬》载为元祐三年。

[1] “庆历”为笔者根据《文献通考·八音》上下文增补。

“青钟”条下增补三条宋代史料,记载宋代景钟制度，三条内容可见于《宋史·乐志》第三、四、五。“铸景钟”的部分内容，可散见于《宋会要辑稿·乐四·八音》。第一条铸景钟,《文献通考》、《宋史》载为崇宁三年七月。第二条《大晟乐记》,《文献通考》载为大中,《宋史》载为大观四年八月。第三条段拂论景钟,《文献通考》载为绍兴十三年,《宋史》载为绍兴十五年。

“磬”条下增补两条宋代史料：第一条，记载宋代仁宗时十二特磬之制，可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》,亦可见于《宋史·志第八十·乐二》。《文献通考》载为明道年间，而《宋会要辑稿》与《宋史》皆载为皇祐三年。第二条，记载范镇《乐论》中对磬制的讨论，此段范镇《乐议》见载于《宋史·志第八十一·乐三》。其中，自“国朝祀天地……小大相应” 一句，可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》“（哲宗元佑三年）闰十二月”，时间问题与“编钟”条第二条增补相同。

“七孔埙”条、“柷敔”条下各增补一条宋代史料，来源与记录时间混乱与“鎛”条下第一条记录问题相同。

“路鼓、路鼗”条下，增补两条宋代史料，第一条来源于“鎛”条下第一条问题相同。第二条记载范镇论散鼓，可见于《宋史·志第八十一·乐三》,《宋史》载为皇祐中，而《文献通考》载为元丰三年。

可见,《文献通考·八音》所增补宋代史料的年代与《宋史·乐志》多不相同,相同的三处,又与《宋会要辑稿》中的记载不同(或未见载于《宋会要辑稿》)。仅有关王洙、王拱辰、李兑奏本的记载在三部文献中时代相同。出现这一状况的原因，有待进一步分析。

（二）史源探究

《宋史》成书于公元 1343 年左右，略晚于《文献通考》，因此，即使两书部分内容完全一致,《宋史》也不可能成为《文献通考》的史料来源。据此推论文字内容相同的原因，一是成书较晚的《宋史》直接抄录于《文献通考》；二是两书相同内容抄录于同一史源。鉴于《文献通考》与《宋史》的成书时间相去不远，后者的可能性更大。

宋代十一部《会要》在元末战乱动荡与明代文渊阁大火中皆已亡轶，现存《宋会要辑稿》是由清代徐松辑自明代《永乐大典》。就编纂体例而言,《宋会要》采用编年纪事，而《永乐大典》则是以韵统字,《宋会要辑稿》流传至今，已与原书差异极大，因此《文献通考》是否直接取材于当时已经成书的宋代会要类文献已难考证。李方元《<宋史·乐志>研究》一书认为,《宋史》与《宋会要辑稿》之间“无直接的资料关系，但存在相同或相近的资料来源”[1]，这一相同资料来

[1] 李方元：《<宋史·乐志>研究》，上海：上海音乐学院出版社，2004 年版，第 221 页。

源即宋代国史。若依此说，成书时间在会要类文献与《宋史》之间的《文献通考》，其记载内容与《宋史》相同，则其史料来源也极有可能是宋代国史。宋代国史类史料皆已散佚，《宋会要》也只剩辑稿而内容缺失，两者之间史料的承袭关系本文不做探讨。本文依据马端临在《文献通考·自序》中所述："凡叙事，则本之经史，而参之以历代会要，以及百家传记之书，信而有证者从之，乖异传疑者不录"[1]一句，推断《宋会要》极有可能是《文献通考》所增补宋代史料的直接来源。但是，依据所记载宋代史料的时代来看，《宋史》与《宋会要辑稿》多数一致，应当出自同一史源。《文献通考》增补《乐书》时所征引的宋代音乐史料，将《乐书·八音》的记载时限顺延至南宋中晚期。

四、征引经典文献增补

与中国古代的众多文人相同，陈旸的报国之路，开始于意图恢复三代礼法，实现礼乐治国的政治功用。因此，《乐书》对乐器的记载，不免偏向于音乐制度的确立及政治劝谏，从而在一定程度上忽视了对乐器形制与应用史实的记载。而马端临所编纂的《文献通考·八音》，则是以创建"乐器百科全书"为己任，这不仅体现在马氏对《乐书》乐器条目的合并与筛选上，还体现在《文献通考》对陈旸《乐书》乐器条目之下形制内容的增补。

（一）杜佑《通典》

学界一般认为马端临《文献通考》是对杜佑《通典》体例的继承与进一步发展，然而《文献通考·八音》部分的体例结构与文本内容却主要承袭自陈旸《乐书》。但是，通过《文献通考·八音》的增补内容，依然可以清晰地反映出马端临对杜佑《通典》的推崇。

《文献通考·八音》中引用《通典》的增补内容共有十四处，分别位于方响、瑟、卧筝、笙、箫、苇龠、管、篪、柷敔、舂牍、搊琵琶、筚篥、双角、大胡笳等条目之下，其文献来源虽部分与《宋书·乐志》内容相似，但考证《宋书》与《通典》记载内容的全面性，可知杜佑《通典·乐典》中的乐器记载，应是《文献通考·八音》增补《乐书·八音》的直接史料来源，所征引的增补内容多是补充《乐书·八音》中乐器形制记载的不足。例如，《乐书》对金之属胡部"方响"条的记载是：

《大周正乐》载："西凉清乐，方响一架，十六枚，具黄锺、大吕二均声。"唐武宗朝，朱崖李太尉有乐史廉郊，尝携琵琶於池上，弹蕤宾调。忽闻芰荷间有物跃出其岸，视之，乃方响蕤宾铁也。岂指拨精妙，能致律吕之然邪？和凝有响

[1] 马端临：《文献通考》， 杭州：浙江古籍出版社，1988 年版，第一册第 3 页。

铁之歌，盖本诸此。

《乐书》仅记载了后周时期的方响制式以及唐代轶事，却没有记载方响的具体形制。而《通典》中对方响的记载则是以形制为主：

梁有铜磬，盖今方响之类也。方响，以铁为之，修八寸，广二寸，圆上方下。架如磬而不设业，倚于架上以代钟磬。人间所用者才三四寸。[1]

马氏将《通典》中记载方响形制的内容，纂录于《乐书》所载前朝旧制、民间轶事之前，使得有关该乐器的记载更为全面。但是，与对其他文献的征引不同的是，《文献通考·八音考》全文没有出现《通典》二字。马氏对《通典》某些材料完全照抄却不引出处，也造成《文献通考·八音考》中在某些历史时间的叙述上不够严谨。如“方响”条下照抄《通典》原文：“梁有铜磬，盖今方响之类也。”尽管“今”字在《通典》中于意无乖，指杜佑时代，但由于两书成书时间相距 400 余年，“今”字的时间容易引起读者的误解。类似情况还出现在“筝”条、“笙”条之下。除征引文本内容外，马端临和杜佑二人都反对将音乐与八卦五行过度关联，这种不务虚妄的学术思想是一脉相承的。

（二）《容斋随笔》

《文献通考·八音》的增补内容中，三处标明摘自《容斋随笔》，分别位于金之属雅部“金錞、錞于”条、丝之属雅部“大瑟”条、竹之属俗部之“箫管”条之下，其增补内容多是对宋代音乐轶事的记载。如，竹之属俗部之“箫管”条下，引《容斋随笔》中对洛阳老僧、房介然及唐太宗吹尺八之轶事的记载；金之属雅部“金錞、錞于”条下转引《宣和博古图》中对于各地方出土錞于的记载等。《容斋随笔》是南宋洪迈所编纂的史料笔记，约在公元 1190 年左右，书中大量摘引了《宣和博古图说》、《东坡志林》、《景佑大乐图》、姜夔《乐议》等成书晚于陈旸《乐书》的文献资料，这也是《文献通考》选择《容斋随笔》作为增补资料的重要原因。可见，《文献通考·乐考》的编纂宗旨，并不是对大宗文献进行梳理、摘录与考订，而是对唐宋两朝已有的价值较高的文献资料的再整理。

（三）陈祥道《礼书》

陈祥道《礼书》也是《文献通考》增补文献的来源之一。书中明确标出引自《礼书》的内容共有三处，皆位于金之属雅部，分别在“钟”、“镛”、“编钟”条下。《乐书·八音·雅部》中部分文献引用自《礼书》，或者说《雅部》部分内容是在《礼书》记载的基础上拓展或筛选而成。因此《文献通考》增补时所引用的《礼书》内容，部分也出现在《乐书·八音》中。如“钟”条下讨论钟体各部位之间的长短关系的记载，引自《礼书》，但《乐书·八音》中也有类似记载，但文字内容少于《礼书》，并不完全相同。《文献通考·八音》删除了《乐书·八

[1] [唐]杜佑：《通典》卷一百四十四·乐四，北京：中华书局，1992 年版，第 3673 页。

音》中相关段落，转而直接引用《礼书》内容。

除已表明引自《礼书》的内容外，笔者认为《文献通考·八音》的增补内容中，也有未经标注，但实际转引于《礼书》的内容。“栈”条下载：

晋时，剡县民于田中得一钟，长三寸，口径四寸，铭曰栈（盏）。唐时，岑阳耕者得古钟，高尺余，杨收叩之曰：“此姑洗角也。”既刮拭，有刻在两栾，果然。

《文献通考·八音》中记录了晋时与唐时两次出土古钟的事例，两条典故中，第一条出自《晋书·郭璞传》：

太兴初，会稽剡县人果于井中得一钟，长七寸二分，口径四寸半，上有古文奇书十八字，云“会稽岳命”，余字时人莫识之。[1]

第二条可见于《新唐书·杨收传》：

涔阳耕得古钟，高尺余，收扣之，曰：“此姑洗角也。”既剮拭，有刻在两栾，果然。[2]

然而马端临并没有直接引用《晋书》与《新唐书》的记载。而是直接转引《礼书》对这两段文献的摘录。《礼书·卷一百十九》[3]载：

晋时剡县民于田中得一钟，长三寸，口径四寸，铭曰栈（盏）。唐时，岑阳耕者得古钟，高尺余。杨收扣之曰：“此姑洗角也。”既剮拭有刻在两栾，果然。

分析文献内容分析可知，《文献通考·八音》对于这一段内容的记载出自《礼书》，《礼书》是《文献通考》增补内容的直接史料来源之一，引自《礼书》的内容并不是完全标注在《文献通考·八音》之中。

（四）注疏类文献及其它

除此之外，《文献通考》还大量引用后世学者对经典文献的注疏以增补雅乐乐器制式。在《文献通考》“钟”条（陈旸《乐书》“钟制”条）、“磬”条下（陈旸《乐书》“磬制”条），《乐书·八音》本身录有《周礼·冬官·考工记》原文，记载钟体、磬体各个部位的名称及其相互比例关系，而《文献通考》没有沿用陈旸《乐书》内容，而是重新征引《周礼注疏》中的内容从而更为详细全面的论述钟磬之制。“钟”条又增补了韦昭《国语注》中记载“周景王将铸造无射而为之大林”的详细记载。“雷、灵、路鼓”条增补《周礼·春官·大司乐》中的相关记载于各条之下。马端临在大量俗部乐器条目之后补充双行小字以注解该条目。这些注解一部分及其简略，用以形容乐器大概形制。这些增补往往基于陈旸《乐书》条目内容本身，如水盏条后补“九”字，搁鼓条后补“小鼓，上有盖”等，是将条目内容提炼总结附于条目名称之后以作区分。然大多数补充内容的文献来

[1]（唐）房玄龄等撰，《晋书》，中华书局，2000年版，第1262页。
[2]（宋）欧阳修，宋祁撰，《新唐书·五》，中华书局，2000年版，第4160页。
[3]（宋）陈祥道撰，《礼书》，北京图书馆出版社，2006年版，第1368页。

源则难以考证。如，“瑶簨”条后补“如衣架”，“神钲”条后补“其状如鼓”，“拊瓶”条补“以十二磁瓯为一棹”，“鼍鼓”条补“建鞉鞉，画鼍头”。这部分文献内容散碎，限于笔者学识水平，并未查证到其史源。

现将《文献通考·乐考·八音》增补《乐书·乐图论·八音》内容列表如下：

《文献通考》增补陈旸《乐书》内容		
条目	内容	文献来源
钟	造钟法	《周礼注疏》
	周景王将铸无射	韦昭《国语解》
	钟制	陈祥道《礼书》
镛	历代文献	或为马端临自撰
镈	历代文献	或为马端临自撰
	宋德宗时十二镈	《宋会要辑稿·乐二·律吕》 《宋史·志第七十九·乐一》
	宋仁宗观新乐于紫宸殿	《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》 《宋史·志第八十·乐二》
	乾宁军进古钟一	宋史·礼志第十九》
	王洙论乐、王拱辰论乐	《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》 《宋史·志第八十·乐二》
	李兑论乐	同上
	议礼局论乐	《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》 《宋史·志第八十二·乐四》。
剽	《尔雅》	《通典·卷一百四十四·乐四》
栈	《尔雅》	《通典·卷一百四十四·乐四》
	晋剡县民、唐岑阳耕者得古钟	《礼书》
编钟	编悬	《周礼注疏》、《礼书》、《隋书》，或为马端临自撰
	宋仁宗明道初改制大乐	《宋史·志第七十九·乐一》 散见于《宋会要辑稿》乐一、乐二
	范镇《乐论》	《宋史·志第八十一·乐三》 “今太常钟”至段尾，散见于《宋会要辑稿》乐一、乐五。
	杨杰《元祐乐议》	《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》 《宋史·志第八十一·乐三》
青钟	崇宁三年铸景钟成	《宋史·志第八十一·乐三》 《宋会要辑稿·乐四·八音》
	刘昺《乐书》	《宋史·志第八十二·乐四》 《宋会要辑稿·乐四·八音》
	段拂等讨论景钟制度	《宋史·志第八十三·乐五》。 部分内容可散见于《宋会要辑稿·乐四·八音》

金錞	古錞于	《容斋续笔·卷十一·十五则》
木铎	金铎形如铎，有柄，金舌。木铎形如金铎，稍矮如瓯，有柄，木舌。	不详
方响	方响形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
将于	形如瓦缶，以虡县之，上有兽形如盖。	不详
单铎、双铎	（长柄一头）（两头）	条目内容
鼓吹钲	以蛟龙为虡，下有趺，中县钲，钲形圆如铜锣。《周礼》鼓人所掌金钲，形如钟，与此异。	不详
警严钲	形圆，如鼓吹钲。	不详
铜虡	（形圆，如鼓吹钲。）	不详
磬	造磬法	《周礼注疏》
	宋明道制新乐	《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》《宋史·志第八十·乐二》。
	范镇《乐议》	《宋史·志第八十一·乐三》“国朝祀天地……小大相应”，可见于《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》
编磬	（上每簴二十四枚　中每簴十六枚　下每簴十四枚）	条目内容
瑶簴	（如衣架）	不详
神钲	（其状如鼓）	不详
古缶	形制	《旧唐书》
七孔埙	明道时太乐埙	《宋会要辑稿·乐二·律吕》《宋史·志第七十九·乐一》
八缶	形制	《小学绀珠》
水盏	（九）	条目内容
拊瓶	以十二磁瓯为一棹	不详
拊	状如革囊，实以糠，击之以节乐。	不详
雷灵路	应用	《周礼·春官·大司乐》
	宋仁宗时改制大乐	《宋会要辑稿·乐二·律吕》《宋史·志第七十九乐一》。
	范镇论乐	《宋史·志第八十一·乐三》
鼗	形制	《周礼注疏》
鸡娄鼓下	其形如瓮，腰有环，以绶带系之腋下	不详
搁鼓	（小鼓，上有盖）	条目内容
鹭鼓	（画鹭于鼓鞚）	条目内容
鹤鼓	（制如鹭鼓）	条目内容
鼍鼓	（建鞚鞚，画鼍头）	不详

常用大鼓	（葆羽）	条目内容
小鼓	（鼓上负一鼓卧之）	条目内容
交龙鼓	以交龙为笋虡，下有趺，中县鼓。	不详
三杖鼓	头鼓有柄，两耳如鞉。聒鼓，和鼓，有柄无两耳。	不详
颡鼓（整条）	（其虡如建鼓，一木贯之，四旁流苏，顶刻白鹭，其下县三鼓。）	不详
	唐代宫悬	《乐府杂录》
丝之属 雅部	《宋中兴乐志论》 姜夔《乐议》 《五弦琴图说》 《七弦琴图说》 《九弦琴图说》 朱子尝与学者共讲琴法	《宋史·志第九十五·乐十七》
大瑟	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
	历代文献言瑟	《容斋续笔·卷第七》十七则
	姜夔定瑟之制	《白石道人诗集·一》 《宋史·乐志十七》。
箜篌	箜篌列于胡部的合理性分析	马端临自按
搊琵琶	琵琶形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
大琵琶 小琵琶	（六弦） （五弦）	条目内容
卧筝	筝形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
月琴	（形似琵琶）	条目内容
响泉	讨论响泉流传	马端临自按
绕梁	《乐书》只有条目没有内容	《宋书·乐志》
云和琵琶	《乐书》只有条目没有内容	
二弦琵琶 六弦琵琶 七弦琵琶	《乐书》只有条目没有内容	《太平御览·卷五百八十四》引《音律图》
巢笙	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
大竽	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
埒竽	如簧而无觜。	不详
胡［竹直］	（如簧无觜）	不详
凤翼笙	（参差竹，其制如两生之竹而共一匏）	不详
十二月笙	（十二枚）	条目内容
箐箫	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
苇籥	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
管	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
大篪	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
筚篥	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
中鸣	（其制类胆瓶）	不详

警角	宋朝警角，天下郡邑并得用之，非特武严之士也。然用之边郡可也，遍用诸郡邑，恐未为尽善之制也。	不详
大胡笳	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
小胡笳	（小笳）	条目内容
拱宸管	（六孔）	条目内容
箫管	历代文献中的箫管	《容斋随笔》
柷敔	形制	《通典·卷一百四十四·乐四》
	宋仁宗时柷敔	《宋会要辑稿·乐二·律吕》 《宋史·志第七十九·乐一》
春牍（整条）	形制	《周礼注疏》
	应用	《通典·卷一百四十四·乐四》
啸叶	《乐书》有条目无内容	《通典·卷一百四十四·乐四》
簨簴	形制	《周礼注疏》
	各部件形制	《礼记正义》、《毛诗注》等
九龙簴	其上为蟠龙	不详
大架	编钟磬之簴也	不详

表 7:《文献通考·八音》对《乐书·八音》的增补

《文献通考·八音》建立在广征文献的基础上，其主要价值在于对代表当时最高学术水平的文献资料的再整理。马端临以陈旸《乐书·乐图论》为底本，增补内容补充了《乐书·八音》偏重制度而忽视乐器形制的缺失，并顺延了乐器记载的时间下限，具有较高的文献价值。马端临以编纂前代文献史料为己任，对未经深入研究的学术领域极少发表自己的见解，体现了马氏严谨务实的治史原则。

第二节 《文献通考·八音》对《乐书·八音》内容的删改

《文献通考·八音》选用《乐书·八音》为底本，既已经表达了马端临对《乐书·八音》价值的认可。但是，这种认可是基于当时已有的音乐专著中，无论是篇幅长度还是记载乐器数量，陈旸《乐书》都是首屈一指的。对于征引经典文献以完成编纂的《文献通考·八音》来说，陈旸《乐书》符合马端临对征引文献的基本要求。然而，通过《文献通考·八音》对《乐书·八音》条目与内容的删减，可以分析出马端临对陈旸的治书方法并不完全认同。《文献通考·八音》近乎全文征引了《乐书·八音》体例设置及条目内容，却仅在少部分长篇段落前标出“陈氏《乐书》曰”的字样。分析文本内容可知，明确标出引自陈旸《乐书》的段落，通常是陈旸加入大量个人观点，并摘录、化用前人文献所撰写的总结性、

乐论性文字。《乐书·八音》的编纂特点是出现了大量的编纂者个人论述，《文献通考·八音》通考对《乐书·八音》内容的删减，也主要集中于陈旸散见于各个条目之下与乐器形制或应用无关的个人论述部分。马端临对《乐书·八音》内容的删减，明确反映了两位学者之间史学观念与治学态度的不同，也在一定程度上受到了当时政治环境的影响。

一、删除过于守旧的传统观念论述

马端临不赞同陈旸在编纂中体现出的过于守旧的传统观念，突出表现为大量删减《乐书·八音》中与五行八卦、阴阳术数相关的记载。如，金之属雅部“镈”条下删：“盖数本起于黄钟,始于一而三之，历十二辰而五声备。以十二辰之钟，寓十二律之声，此中声之所由出，而钟律所以和谐也。”石之属雅部“磬”条之下，马氏删《乐书》:“帝之乘时以出入，其致用在八卦，其成功在万物。八音出于八卦，则八音万物之声也。磬出于八卦之干，则磬干之音也。”马端临反对将乐器记载与传统玄学理论相联系，同类情况可见于“十二弦琴”条、“玉律” 条等。《文献通考·八音》对《乐书·八音》中过度神秘化的鬼神传说也不赞同，因此在革之属雅部“鼗”条下，删“然则神怪之事，圣人曼云，亦诚有之矣，置而勿论可也”一句。陈旸认为鬼神之事，古之圣人亦有说，应予记录，不加讨论即可。而马端临不仅删除了这一观点，还直接删除了其余认为不可信的鬼神之事，可见马氏认为这类内容不必出现在乐器记载之中，这也反映出二人治学观念的不同。相对于深受儒道思想影响的陈旸，马端临更注重的是乐器记载本身。

二、政治环境影响下的内容删减

陈旸对胡乐器的记载完整地反映出他排斥胡俗之乐、推崇雅乐的思想。他在《进<乐书>表》中提出:“勿用夷以乱华，罔裨哇而害雅。”而《文献通考·八音》编纂时，中国已处于元朝统治之下，受当时政治环境的影响，为避免当朝外族统治者的猜忌，《文献通考》大量删除了《乐书》中先儒重雅轻俗之言与陈氏抵制胡乐之论。如，《文献通考·八音》删除《乐书》中“夷乐论”整条，“羯鼓下”条删除陈旸对胡乐乱政观点的举证，包括夹谷之会中孔子斥盖夷乐不可乱华的典故，以及陈旸劝诫君王远离胡乐的言论。如，删除丝之属胡部“奚琴”条下“用夏变夷之意”的言论，以及“大琵琶”条下“然则时君世主一溺于胡啼蕃语之乐，其祸卒至于此可不慎哉”的论断。马端临大量删除陈旸反对夷乐、远离胡乐以及

对胡乐有着蔑视性称谓的言论，很难判断马端临自身是否也不排斥胡乐，这一行为更多的是受到当时社会政治环境的影响。《文献通考》乐器考对《乐书》材料的选择注重其时代性。马端临对先秦典故以及当时已消湮的乐器别名做了删减，例如土之属雅部“缶”条之下“秦王击缶”、革之属雅部“鼛鼓”条下“刺幽王于钟鼓”等典故的删减，枞、吹金、坎篌、空篌、植箜篌等乐器别名的删减等。《文献通考》乐器考还对《乐书》所载五代旧制，如梁太庙鼓吹制式、大周正乐用铎等内容进行了删减。《乐书》收录前代旧制，为创制宋代雅乐提供理论支持，而《文献通考》乐器考则削弱了乐器的制度属性，对用乐规格的记载做了删减。

三、删除强调音乐社会功能的论述

《乐书》的编纂有着强烈的目的性，即为宫廷乐事提供典籍范本，陈旸编纂《乐书》时，在摘录前代文献的基础上加入大量个人观点，以确保实现《乐书》编纂的政治目的。《文献通考》乐器考则着重删减了这部分内容，更专注于乐器本身。在音乐态度上，陈旸也秉持着音乐可以影响政治发展、体现人之德行的儒家传统观念。而马端临身为南宋世族遗民，宋祚覆灭的巨大震荡使其避世隐居，醉心于稽古经邦，研究历代文献典制。马氏对历史进程中的雅乐制度与音乐发展规律有着更为客观的认识。仅从《文献通考》乐器考分析，马端临关注的重点仍在于音乐发展史实与音乐活动本身。反映在乐器上，即为乐器形制、始源、使用场合与轶事记载等方面。马氏删除了陈旸以音乐发展为政治兴衰之兆的劝诫之语，马氏并未删除陈旸劝诫君王远离奢靡音乐娱乐活动的文字，而是将陈旸论述中认为音乐的发展预示或一定程度上导致国家向衰亡的文字进行了删除，如《乐书》革之属俗部“大鼓”条下删：“汉元帝晚年留好音乐，尝置鼓殿下自临轩槛，取铜丸以檛之，中严鼓之节，可谓穷极幼眇矣。然特戏事尔，天子且无戏言，况戏事哉！此所以为汉室肇衰之主欤。”反映了马端临一直坚持的“世之兴衰理乱固未必由乐”的史观。

四、删除重复内容及其他

马端临在编纂《文献通考·八音》时增补了部分《周礼正义》、《国语注》、以及陈祥道《礼书》中的内容，这些内容在《乐书·八音》中也有引用，但《乐书》内容不及原书全面。如，《乐书》在引用《周礼·冬官·考工记》内容记载钟、磬制式时，只引《周礼》原文而不引注疏内容；引用“周景王将铸无射而为

之大林”为例时，引用内容简略。因此，马端临以《乐书·八音》征引内容为线索，对这类内容征引注疏或原文以作补充，并删除了《乐书·八音》中与增补内容有所重复的内容。如，在陈旸《乐书》“錞于”条的记载广汉什邡人段祖献錞于的典故，《文献通考》在“錞于”条下引《宣和博古录》，其中包括“广汉什邡民段祚”的这段典故，故而删除陈旸《乐书》中的记载。再如，《乐书》在金之属胡部、俗部之下分别设有“方响”条。胡部“方响”条在前却并没有记载方响形制，只记载了方响相关的传说性典故，《文献通考》在该条目下引《通典》中关于方响形制的记载以作补充。而《乐书》金之属俗部“方响条”下形制内容化用自《通典》，马端临已经在前文中引用《通典》原文，因此删除俗部“方响条”下形制记载的相关内容等等。

《乐书·八音》中陈旸在引用乐器相关典故之后，常常附以个人评论，如金之属俗部“铜角”条转引《南史》所载：“綦母氏贵倖，尝以鼓角横吹自随。”后，评论道“然则鼓角之制，其来尚矣”。“铜虡”条引“秦始皇敛天下铜铁作铜虡于咸阳”后，论到：“彼其侈心如此，其可法后世邪。”“金管”条引“管宁割席”典故后，认为“扼而掷之，其轻物重义如此。”这些论述篇幅短小，与乐器形制或使用并不相关，马端临对这类内容作了删除。此外，《文献通考·八音》尽管重视乐器形制记载，却并未保存《乐书·八音》附图，究其原因，笔者推测可能是技术性原因，即马端临在编纂中并未借助他人之手，因此不能完成绘图工作。而陈旸《乐书》在编纂之初就以为统治者献书为目的，因此在编纂过程中必然会使专人绘制乐器图像以保证全书内容的全面性。《文献通考·八音》虽删减了《乐书·八音》中的乐器附图，却仍保留了附图两侧或乐器名称后以双行小字简要记载乐器形制特点的文字，这在一定程度上也可印证笔者的推测，马端临编纂《文献通考》时使用的陈旸《乐书》是完整且有附图的。

马端临对《乐书·八音》内容的删改，并不影响对书中乐器问题的解读，这些改动所体现的是两位学者不同的政治、学术背景，以及不同的治史思想与治书目的。尽管《文献通考·八音》在整体结构与具体内容方面都对《乐书·八音》内容有改所动，但这些改动并较少涉及乐器本身，所增补的乐器形制与宋代史实，对辨析《乐书·八音》中记载的四百余条乐器及附图内容助益有限，因此，下文对两书所载具体内容进行分析时，本文仍以《乐书·八音》所记载的内容为主体。

第三章 《乐书·八音》的编纂特点与价值分析

北宋初年，经历了唐末五代战乱动荡以后，国家藏书甚阙，古籍流散严重。对于宋初统治者而言，欲达到“以文德治世”的政治诉求，广泛搜集文献以充实馆藏是亟待履行的政治举措。鉴于此，北宋政府采用征募、搜访、借录等多种手段，收集历代文献典籍存于秘阁以丰富馆藏。在保存书籍史料的同时，也带动了私家藏书、修书、校书、献书、刻书的社会风气，客观上促成了宋代类书编纂之风盛行的时代特征。陈旸《乐书》正是编纂完成于这样的文化与政治环境之中。因此，《乐书》在一定程度上吸收了唐宋类书分类辑目的编纂方法。《乐书·八音》是一次对前代乐器记载的总结性梳理，其中保存的乐器史料内容丰富且分类详细，文献价值显著。但是，通过研读《乐书·八音》的具体文本内容，再结合《文献通考·八音》所删减《乐书·八音》的内容加以分析，可知编纂者陈旸个人论述的大量出现，是《乐书·八音》的编纂特点。这一编纂特点，也使得《乐书·八音》相较于其它乐器记载具有“记载”与“乐论”两方面的文献价值。

第一节 《乐书·八音》的编纂特点

《乐书·八音》的编纂，在征引历代文献以梳理乐器发展之外，还出现了大量鲜明表达编纂者个人观点的论述内容。几乎在每一个条目之下，都有陈旸个人见解的表达。这些论述性的文字内容，一部分是陈旸自撰，另一部分则是陈旸摘录、化用前代文献中的乐器典故或历代乐制而形成的总结性乐论。厘清这一编纂特点，是正确认识《乐书·八音》文献价值的基础。

一、编纂者个人论述的大量出现

以编纂者的个人见解或总结性乐论构成文献内容的主体，这种文献编纂方法在专载乐器的古代文献记载中是十分少见的。类书、政书类文献在记载乐器时，多是在各个乐器属类之下撰录前文，极少发表作者个人观点。唐代杜佑《通典》卷一百四十四为《八音》节，虽大部分文献内容不标出处，但所载内容皆是乐器形制相关，少有杜佑的个人观点的表达，也没有出现总结性乐论。北宋李昉编纂

《太平广记》，在卷二百四开始出现乐器记载，以乐器名类或乐人姓名统领条目内容，每一段内容后，附双行小字标明文献的出处。如，笛类之下，“梨园乐”条后标明出自《谭宾录》，“王令言”条标明出自《卢氏杂说》等等。正史类或音乐专著类文献，则是专注于记录本朝音乐发展史实，或者对某一类音乐思想展开讨论。如，《乐府杂录》多载唐代宫廷各乐部音乐史实，没有出现段安节唐代乐制的评判。《宋史·乐志》对于乐器的记载及其简略，其内容只涉及乐器形制与应用。可见，历代载乐文献仍多是以撰录前文为主，在此基础上掺杂编纂者的个人观点，通常会以“按”字引为论述，如《文献通考·八音》中马端临的两处“按”语，是仅有的两处编纂者撰文。

而《乐书·八音》则是以陈旸的评论或总结构成行文的主体。尽管乐论内容在整体数量上不占多数，但是，仅就对前代文献的征引与保存来看，《乐书·八音》的相较于同时期同样内容丰富且史源清晰的《太平御览》来说，其文献价值并不突出，而乐论性、总结性、评论性内容的出现，使得《乐书·八音》显著区别于其它载乐文献，这些自撰内容因充分体现了《乐书·八音》的编纂目的而独具研究价值。如，陈旸在记载乐器典故后，常常发表个人评论，或劝诫，或褒奖。“金缕琵琶”条在记载“高帝曲宴群臣”之后，陈旸评论道：

由此观之，引君于淫乐者，渊敬之徒，其迪之以盛德之事，王俭而已。尝观宋范晔亦善弹琵琶，终不为文帝屈胜之，亦善鼓琴，终不受汉王聘，然则渊敬之徒闻之，得不少愧于心乎！

陈旸在记录史实之后，明确表达了其个人对以乐事君王这一行为的斥责，并对善于演奏乐曲却不屈服于强权从而使得统治者溺于音乐娱乐享受的臣子表示赞扬。这类评论性文论在《乐书·八音》中数量可观，是研究北宋雅乐派音乐家音乐思想的重要参考。

在记载当朝乐器形制或历代乐器规范时，陈旸并不是直接引用各朝文献排列记载，而是将历代乐器形制或应用规范按时间顺序总结梳理，并随后附上“非先王古制”，或“升之雅乐可也”等相关评判。如，匏之属俗部“义管笙”条，记载宋代雅乐用另设两根义管的十七簧笙，这类笙在演奏转调乐曲时需要更换笙管，因此，陈旸认为十七簧笙属于“世俗之乐，非先王之制”。金之属雅部“衅钟”条，记载了周代衅钟之礼的应用，以及齐宣王以羊易牛用以衅钟的史实，又载宋代废除衅钟之礼，陈旸对这一系列事件的评论是：

夫以牛衅钟，礼也，以羊易牛，仁也。不忍牛之觳觫而废衅钟，是爱牛不爱礼，非仁术也，仁心而已。恻隐牛之就死而易以羊，是爱牛不废礼，非仁政也，仁术而已。圣朝祖宗轸不忍之仁，废衅钟之礼，好生之德曷其至哉。

陈旸认为“以羊易牛”的行为是因仁心而破坏了礼制，并不是有策略的政

治行为，却又认为宋代废除衅钟之礼，更是体现了统治者的仁心。这一评论完全是站在宋代统治阶级的立场，具有极强的主观性。可见，《乐书·八音》中的评论是为完善《乐书》的编纂目的，是陈旸受儒家传统影响的雅乐观念的反映，对于实际乐器发展的研究没有实际作用。

二、大量摘录、化用前代文献

《乐书·八音》的另一编纂特点是，书中大量摘录、化用前代文献，再将这些内容汇编成带有陈旸个人论述色彩的总结性乐论，从而使得整部《乐书·八音》鲜明的反映出陈旸的治书思想与音乐态度。《乐书·八音》中已表明的征引文献多达百余部，而在这些原文征引的内容之外，陈旸撰写的乐论中所化用的文献或典故往往不载出处，这使得现代学者需要进行一定的研究以辨别，这些未载出处的乐论性文字是陈旸自撰还是出自其它文献记载。

现举一例，对这一编纂方法进行说明。《乐书·八音》石之属雅部“石磬”条载：

小华之山，其阴多磬。鸟危之山，其阳多磬。高山，泾水出焉，其中多磬。则磬石所自，固虽不一，要之一适阴阳之和者，泗滨所贡浮磬而已。盖取其土少而水多，其声和且润也。然其制造之法，倨句一矩有半，外之为股，内之为鼓，其薄厚莫不有数存于其间。已上则摩其旁，而失之太清，已下则摩其端，而失之太浊。要之一适清浊之中者，薄以广且厚而已。有虞氏命夔典乐，击石拊石，至于百兽率舞。庶尹允谐者，由此其本也。盖八卦以乾为君，八音以磬为主，故磬之为器，其音石，其卦乾。乾位西北而夭屈之，以为无有曲折之形焉，所以立辨也。故方有西有北，时有秋有冬，物有金有玉，分有贵有贱，位有上有下，而亲疏长幼之理，皆辨于此矣。古人论磬，尝谓有贵贱焉，有亲疏焉，有长幼焉。三者行，然后王道得，王道得，然后万物成，天下乐之。故在庙朝闻之，君臣莫不和敬，在闺门闻之，父子莫不和亲，在族党闻之，长幼莫不和顺。夫以一器之成而功化之敏，如此则磬之所尚，岂在夫石哉，存乎声而已。然击石拊石，堂上之乐也，百兽率舞，堂下之治也。堂上之乐足以兼堂下之治，堂下之乐不足以兼堂上之治。故昔王阜为重泉令，击磬而鸾舞，则夔之击磬而兽舞，岂无是理哉？唐天宝中，废泗滨磬而以华原石代之，卒致禄山之祸，元、白赋诗以讥之，诚有意于去郑存雅矣。自时而后，有取华阳响石为七县焉，岂亦得泗滨浮磬之遗乎？徐景安谓：“浮磬击有五音，以七音言之，非也。”（秦刻峄山以颂德，曰：“刻此乐石”，盖峄山近泗水，故也。）

石磬作为磬类乐器的一个分支，在《乐书·八音》的记载中其人文意义大于

实际形制与应用，因此该条目下并没有记载石磬的相关形制。这段乐论性文字中，在段尾标明两处引文，一处引徐景安的言论，出自《历代乐仪论》；另一处写为双行小字，载为峄山秦刻，经笔者考证，其内容出自《封氏见闻录》。然而，整段文献中并未标明的史源多达十余部。其中包括记载造磬法的《周礼·冬官·考工记》，这部文献由于在音乐研究中引用较多，所以虽然《乐书·八音》中没有标出史源，仍不影响判断。乐论内容中，《周礼》之外未标明的征引的文献出自一下几部典籍：

《山海经·西山经》：

又西八十里，曰小华之山，其木多荆杞，其兽多牦牛，其阴多磬石。……西南二里，曰鸟危之山，其阳多馨石，其阴多檀楮，其中多女床。……华山西七百里曰高山(六盘山),其上多银,其下多青碧、雄黄，其木多棕，其草多竹。泾水出焉,而东流入渭,其中多磬石。[1]

《尚书·益稷》：

夔曰:“于!予击石拊石,百兽率舞。” 庶尹允谐,帝庸作歌。[2]

《乐纬·稽耀嘉》：

八卦以乾为君，八音以磬为长，故磬之为器，其音石，其卦乾。[3]

《白虎通·礼乐篇》：

磬者，夷则之气也，象万物之盛也，其气磬，故曰磬，有贵贱焉，有亲疏焉，有长幼焉，朝廷之礼，贵不让贱，所以有尊卑也；乡党之礼，长不让幼，所以明有年也；宗庙之礼，亲不让疏，所以有亲也。此三者行然后王道得，王道得然后万物成，天下乐用磬也。[4]

《礼记·乐记》：

乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。[5]

文中化用的史实记载与典故，出自以下文献：

《东观汉记》：

王阜为重泉令，鸾鸟集学宫，阜击磬而舞。[6]

《华原磬并序》：

天宝中始废泗滨石，用华原石代之。询之磬人，则曰，‘故老云，泗滨石磬

---

[1]（上古）佚名撰,周明初校注,《山海经》,浙江古籍出版社,2000 年版,第 37 页.
[2]（上古）佚名撰,《尚书》,中华书局,2009 年版,第 1 页。
[3]（清）黄奭辑，《易纬·诗纬·礼纬·乐纬》，上海古籍出版社，1993 年版。
[4]（东汉）班固等撰,《白虎通》,中华书局,1985 年版,第 51 页。另可见于，（西汉）伏生撰；（东汉）郑玄注，《尚书大传》,上海书店出版社,2012 年版,第 289 页。
[5]（西汉）戴圣，《礼记》.岳麓书社，2001 年版，第 151 页。
[6]（东汉）刘珍撰，《东观汉记》（下册）,中华书局,2008 年版,第 514 页。

下调之不能和，用华原石考之，乃和’，遂不改。[1]

白居易《华原磬》：

华源磬，华源磬，古人不听今人听。泗滨石，泗滨石，今人不击古人击。古称浮磬出泗滨，立辨致死声感人。宫悬一听华源石，君心遂忘封将臣。果然胡寇从燕起，武臣少肯封疆死。始知乐与时政通，岂听铿锵而已矣。磬襄入海去不归,长安市儿为乐师。华原磬与泗滨石,清浊两声谁得知。[2]

陈旸将以上几部文献中的记载或典故有机的联系起来，揉合成具有统一指向性的乐论内容，意在以磬的取材为切入点，讨论君臣尊卑、长幼有序的等级观念，从而论证篡改先王制乐规范会影响音乐的内涵从而导致政局混乱的个人观念，表达了陈旸对音乐的社会功能的强调。《乐书·八音》中陈旸个人论述的内容大量取自历代典籍，他在编纂过程中将征引内容简化后分类辑录在相关论述之下，融合成个人意志的表达，从而完成长篇乐论段落的撰写。这种编纂方式，是《乐书·八音》的显著特点，体现了陈旸作为一位编纂者的学识与文采，但却对于准确判断乐器在当朝应用的情况存在一定的影响。

三、《乐书·八音》与《太平御览》

在对《乐书·八音》具体文本内容的史料来源进行初步分析的过程中，笔者对《乐书·八音》所标明的文献来源产生质疑，书中部分标出史源的征引文献，并不是直接引用原书，而是转引了征引这一初始史源的其它文献典籍。这一编纂方法在古文献编纂中较为常见，笔者仅以此为线索，分析成书于北宋太宗朝太平兴国八年（公元 983 年）的《太平御览》是《乐书·八音》的直接史料来源之一。这一推论判断依据有以下两点：一是《乐书·八音》中明确标出引自《宋史》的引文，二是《乐书·八音》中对不著名《乐书》内容的引用。

《乐书·八音》中有仅有两处记载明确标出引自《宋史》，结合陈旸的生活时代，此处的《宋史》显然不是今《二十五史》中的《宋史》，元代脱脱所著《宋史》成书晚于陈旸《乐书》二百年，同样晚于《文献通考》。《乐书·八音》中征引的《宋史》未标明作者，可能是今《二十五史》中南朝沈约所著《宋书》。《宋书·乐志》中的乐器记载对于乐器研究有着重要意义，因此，《乐书·八音》中多次出现对沈约《宋书》内容的征引，但多数并不记为《宋史》，而是记为“沈约”或“沈约《宋书》”。其中有陈旸对《宋书》内容的直接征引，如：

“腰鼓”条载：

---

[1]（唐）白居易著,《白居易集》, 中华书局, 1979 年版, 第 58 页。
[2] 同上注。

腰鼓之制，大者瓦，小者木，皆广首纤腹。沈约《宋书》:“萧思话好打细腰鼓。”岂谓此欤。

“鼜鼓”条载：

宋沈约《乐志》曰：“长丈二尺鼜鼓，凡守备及役事鼓之。”

“胡篪”条载:

沈约曰:“胡篪出于胡吹，非雅器也。”

也有对沈约《宋书》音乐观点的总结，如“大镈”条载：“本小钟，沈约误以为大。”出自《宋书·志第九·乐志一》所载：“镈如钟而大。”[1]

“双角”条载：

沈约、徐广并谓：“经史所不载”。则黄帝之说，岂先儒傅会言之邪?

出自《宋书·志第九·乐志一》：“角，书记所不载。或云出羌胡，以惊中国马；或云出吴越。”[2]

“大篪”条载：

《世本》以篪为管，沈约非之，当矣。

出自《宋书·志第九·乐志一》：“篪，《世本》云：‘暴新公所造。’旧志云：‘一曰管。’史臣案：非也。”陈旸对《宋书》内容的总结并不准确，据《宋书》原文所载《世本》并未以篪为管，此处旧志应是沈约据以编纂《宋书》的其它原始资料，中华书局编辑部《<宋书>出版说明》曾载:“沈约依据何承天、徐爰等人的旧作补充修订。”[3] 《宋书》记载了《世本》、旧志、沈约对“篪”的不同观点，陈旸的总结并不严谨。

《乐书·八音》中两处表明来源于《宋书》的引文，一处位于金之属雅部“栈”条下，载：

《宋史》所载：“汉中得铜钟十二。”

这条记载确实可见于《宋书》,《宋书·志第十七·符瑞上》载：

汉中城固县水际，忽有雷声，俄而岸崩，得铜钟十二枚。[4]

而“錞于”条下记载引自《宋史》的内容，却并不是出自《宋书》,《乐书·八音》錞于”条载：

《宋史》云：“广汉什邡人段祖以錞于献始兴于鉴。其器高三尺六寸六分，围二尺四寸，形圆如筩，色黑如漆，甚薄，上有铜马，以绳县之。令去地尺余，灌之以水，又以器盛水于下，以芒当跪注錞于，以手振芒，则其声清音如雷，良久乃绝。”

---

[1]（梁）沈约撰，《宋书》, 中华书局, 1974 年版, 第 373 页。
[2]（梁）沈约撰，《宋书》, 中华书局, 1974 年版, 第 376 页。
[3] 方厚枢著,《中国出版史话新编》, 河南大学出版社, 2010 年版, 第 93 页。
[4]（梁）沈约撰，《宋书》, 中华书局, 1974 年版, 第 526 页。

这段最早见载于《南齐书》,《通典》也有摘录。《南齐书·列传第十六》:

广汉什邡民段祖以錞于献鉴，古礼器也。高三尺六寸六分，围二尺四寸，圆如筒，铜色黑如漆，甚薄。上有铜马，以绳县马，令去地尺余，灌之以水，又以器盛水于下，以芒茎当心跪注錞于，以手振芒，则其声如雷，清响良久乃绝。古所以节乐也。[1]

两书所载史实基本一致，但文字内容略有出入。这段记载又可见于《太平御览·卷五百七十五》:

《宋史》云:“广汉什邡人段祖以錞于献始兴王鉴。其器高三尺六寸，围二尺四寸，圆如筩，色黑如漆，甚薄，上有铜马，以绳悬马，令去地尺馀，灌之以水。又以器盛水于下，以芒当心跪注錞于，以手振芒，则其声如雷，清响良久乃绝。”

《太平御览》称其来源于《宋史》，且《乐书·八音》中对于段祖献錞于这段记载的文字内容与《太平御览》完全一致，据此可以推测，陈旸《乐书》的直接史料来源当有《太平御览》，或两部著作有着同一史源。

除有关《宋史》的引用以外,《乐书·八音》的征引文献中还两次出现了不著作者的《乐书》。其中一条出现在金之属雅部“金錞”条:

《乐书》曰:“凡金为乐之器有六，皆钟类也。”

这一记载本出《古今乐录》，是讨论钟类乐器类别与外延时的常引文献。称其为《乐书》的记载可见于《太平御览·卷五百七十五·乐部十三》:

《乐书》曰:“凡金为乐器有六，皆钟之类也。曰钟，曰镈，曰錞，曰镯，曰铙，曰铎。”

李昉在编纂过程中或简称《古今乐录》为《乐书》。而陈旸编纂的著作自称《乐书》，却在引用《古今乐录》内容时没有使用原书书名，而是在引文中使用了不著作者名的《乐书》代指《古今乐录》，陈旸《乐书》应是直接转引《太平御览》内容，并未探究这段史料的文献来源。此外，仅就《中国古代音乐书目（初稿)》[2]中的记载来看，唐宋两朝仅以《乐书》为名的著作多达十余部，如后魏信都芳所撰《乐书》不知卷，宋范镇所撰《乐书》一卷，宋吴良辅所撰《乐书》五卷，宋李如篪所撰《乐书》一卷，宋赵德先所撰《乐书》三十卷，更有北齐李神威撰《乐书》一百卷。还有书名中包含“乐书”二字的著作，如武则天敕传《乐书要录》十卷，还有唐张文收编纂《新乐书》十二卷，宋房庶撰《乐书总要》三卷，《补亡乐书》三卷，宋聂冠卿《新纂乐书》三十卷等。唐宋两朝大量论乐专著《乐书》的出现，降低了两部著作同时将《古今乐录》简称为《乐书》的可能。

---

[1]（梁）萧子显著,《南齐书》,中华书局, 1972 年版,第 424 页。

[2]中国音乐学院中国音乐研究所,《中国古代音乐书目（初稿）),音乐出版社,1961 年 07 月第 1 版,第 79 页。

《乐书·八音》竹之属雅部“七孔笛”条又载：

《乐书》曰:“笛之涤也，可以涤荡邪气，出扬正声。七孔下调，汉部用之。”盖古之造笛，剪云梦之霜筠，法龙吟之异韵。所以涤荡邪气，出扬正声者也，其制可谓善矣。然用七孔以通七音，非先王之制也。

这条记载同样可见于《太平御览·卷五百八十·乐部十八》载:

《乐书》曰：“笛者，涤也，丘仲所作。可以涤荡邪气，出扬正声。是故列和善吹，裁十二之音应律。荀勖枢问，依三尺二调成均，剪云梦之霜筠，法龙吟之异韵。三孔为龠，文舞执之，邠人吹也。五孔为笛，祴里祝，周师掌之。六孔为笛，羌人吹之。七孔下调，汉部用也。”

《古今乐录》原书已佚，佚文散见于唐宋类书之中，因此不能判定《乐书·八音》中的这段记载是否出于《古今乐录》。《乐书·八音》内容基本化用于《太平御览》，笔者认为，两部著作中的《乐书》即指《古今乐录》。《乐书·八音》中不著作者的《乐书》的摘录，显然是受到《太平御览》的影响。

《太平御览》由李昉、李穆等人奉敕编纂，其中卷五百七十五至卷五百八十四专论乐器，采集周朝至北宋文献百余部，保存大量散佚史料，记载乐器共三十四类，对钟、磬、琴、鼓、琵琶、羯鼓类乐器记载尤为详细，内容涵盖古今。与同时期记载乐器的文献相比较而言，对同一史实的记载《太平御览》所述内容与其他文献相比较更为细致全面，史源清晰，可为研究一类乐器的纵向发展历史提供详实的文献支持。此外，该书对拍板、方响、六弦等新兴乐器，以及乐准、铜钵、抚相、壤等偏门乐器也有记载，行文中并没有显示出重雅轻俗、排斥胡乐器的观念。《乐书·八音》与《太平御览》两部著作中内容相同的记载，还可见于金錞、雅笛、黄钟笛、手笛、十二厢笛等多个条目，这些相同内容在《乐书·八音》中未标出处，而在《太平御览》中记载为引自《古今乐纂》。据此，笔者认为《太平御览》应该是陈旸《乐书》的直接史料来源之一，并以此推测《乐书·八音》其中有相当一部分内容，来自于当时已经成书的类书类著作。

与同一时期的其它类书类文献相比较，陈旸《乐书》保存前代文献的价值并不是十分突出。若仅就“对前代文献的梳理与保存”这一价值，而与同一时期李昉编纂的《太平御览》相对比，那么《太平御览》的价值无疑是高于《乐书·八音》的。尽管《太平御览》没有达到《乐书·八音》的细致分类，但是《太平御览》较为全面的引用了历代文献记载中的乐器史实，书中同样保存了大量现已散佚的唐宋音乐专著，且每一条史料出处清晰。因此，《太平御览》所征引的文献在个体全面性与史料可靠性上皆优于《乐书·八音》，更便于后世学者取用研究。尽管《乐书·八音》中标出确切史源的文献已经多达百余部，已经对前代论乐文献做了较为完善的总结与梳理，但是仍有大量未被标出史源的文献存在于《乐

书·八音》的行文中。《乐书·八音》的编纂并不是以儒家一直以来所崇尚的“述而不作”为标准，而是结合明确的目的性，或为突显陈旸的学术水平，在广征文献的同时，以个人学术能力揉合前人记载以巩固自身观点，从而形成了以编纂者论述为主体的专门性乐器记载。

第二节 《乐书·八音》的文献价值分析

征引前代乐器记载，与陈旸自撰的乐论及评论，共同构成了《乐书·八音》的整体内容，因此《乐书·八音》的价值体现在“记录”与“论述”两个方面，这也是《乐书·八音》区别于其它唐宋类书中乐器记载的主要价值所在。

一、保存前代文献的价值

将乐器独立成章的记载方式，最早可见于《宋书》。此前，乐器记载散见于律历、女乐歌舞、历代沿革、礼乐规制等部。《宋书卷十九·志第九 ·乐一 》以两千字左右的篇幅，记录乐器28种，对乐器形制的记载较为详细，因此其文献内容被后世论乐典籍广泛征引。此后类书分类编纂思想的发展，促使乐器自音乐活动综合记录中脱离出来，形成了独立的“八音节”、“乐器门”等记载体系。至唐代，将乐器记载设为独立章节已成常态。自唐宋始，民间修书极盛，类书、丛书、政书、礼书类目繁多，唐宋两朝类书中多有专论乐器的“八音”章节，对乐器的文字记载也大大超越前代。宋末类书中，记录在册的乐器已有三十四个大类，乐器名目则多达四百七十余种。陈旸吸收唐、宋及以前的大量音乐史料编纂《乐书》，为后世研究提供了文献资料。

《乐书·八音》中注明引用的历代文献有百余部，引用文献范围极广，主要包括：史类、杂史类著作，如正史，及《尚书》、《世本》、《帝王世纪》、《国语》、《左传》、《吕氏春秋》等；字书类，如《尔雅》、《释名》、《说文》、《玉篇》、《急就章》等；唐宋音乐专著，《羯鼓录》、《乐府杂录》、《皇佑新乐图记》等；礼类专著，如《周礼》、《礼记》、《仪礼》《三礼图》等，其中《周礼》与《礼记》两部文献在引用时有三种署名方式：一是书名后加篇目名，这是惯常使用的引文注名方式，而这种现象在《乐书》中出现较少。二是不加篇目名，仅著书名。三是不著书名，仅有篇目名。如《小司寇》、《大司马》、《礼运》、《凫氏》、《考工记》、

《仲尼燕居》等，这种方式在《乐书·八音》节中使用最为频繁。陈旸《乐书》中对《传》、《诗》、《书》的引用通常篇幅短小，由于引用文献成书年代较早，所征引的乐器往往是年代久远的中国本土雅部乐器。此外，征引文献中还包含《周易》、《诗经》、《孟子》、《荀子》、《墨子》、《庄子》、《韩非子》、《淮南子》等经典著作。

除以上常用古籍文献外，《乐书·八音》重还大量引用了音乐史界关注较少的文献资料。仅礼书类，就有金之属俗部“刁斗”条下引《汉书旧仪》，金之属雅部“錞于”条下《周官礼注》，竹之属胡部“大胡笳”条下引《先蚕仪注》，金之属俗部“铜铎”条、石之属俗部“玉磬”条、匏之属雅部“竽”条之下引《通礼义纂》等。陈旸《乐书》中还大量引用了地理类、志怪小说类与别史类文献，填补乐器神奇轶事、历代典故方面的记载，地理类有《武昌记》、《风土记》、《东阳记》、《述征记》、《荆州记》、《始兴记》《三辅皇图》、《梁州记》《广古今五行记》、《开天传信记》、《襄沔记》；志怪小说类有《神仙传》、《幽明录》、《西京杂记》、《志林》、《拾遗记》、《续齐谐记》、《酉阳杂俎》、《国史补》、《洽闻记》、《洞冥记》等；别史类《东观汉记》、《西征记》、《晋中兴书》、《宋略》、《三国典略》、《说苑》、《英雄记》、《古史考》等。其它还有兵书类《孙子兵法》、《司马法》、《卫公兵法》，春秋类纬书《春秋传》、《春秋感精符》、《春秋演孔图》，儒家类《潜夫论》、《中论》，道家类《鬻子》、《慎子》、《尸子》等。征引文献的广泛性，保证了《乐书·八音》在梳理与保存前代文献方面的卓越价值。

其中，尤为珍贵的是陈旸对现已散佚的论乐专著的引用与保存。这类文献包括，汉代《乐法图》即《乐叶图徵》[1]，南朝陈智匠《古今乐录》，唐代协律郎徐景安著《历代乐仪论》即《新纂乐书》，唐代论乐专著《律书乐图》、《唐乐图》，唐佚名编著《古今乐纂》，成书于晚唐或五代陈游所著《乐苑》，成书于后周显德五年(公元 958 年)由周世宗柴荣敕窦俨编《大周正乐》，北宋刘昺所撰《大晟乐书》，北宋仁宗景佑三年七月冯元等编纂《景佑广乐记》，北宋阮逸于景祐三年(1036 年)撰写的 12 篇《乐论》，又于康定元年(1040 年) 撰写的《钟律制仪并图》等。这些论乐专著有些并没有直接记载书名，如，“竽笙”条下，记载宋代竽笙之制，直接记为“阮逸谓”，而不载书名。竹之属俗部“双管”条引唐代李冲论乐的言论，称：“管有一定之声，弦多舒缓之变，故舍旋宫琵琶，制旋宫双管法。”李冲其人并不见载与其它文献的音乐记载之中，陈旸可能是指唐代宗室琅琊王李冲，但新旧《唐书》中并没有李冲谈论音乐的记载，虽史源难考，李冲的这一条言论是有一定的律学研究价值的。

汉代散佚文献《乐纬》，其内容在《乐书·八音》中的出现并不止前文所述

[1]新疆天山天池管理委员会编《西王母文化研究集成》中，在引用《乐法图》后注其别名纬书《乐叶图徵》。新疆天山天池管理委员会编《西王母文化研究集成》中卷，广西师范大学出版社,2008 年版，第 603 页。

“石磬”一条。石之属雅部“磬制”条下载：

古之为磬，尚象以制器，岂贵夫石哉？尚声以尽意而已。钟圆中规，磬方中矩，则倨句一矩有半，触其弦也。

其中“钟圆中规，磬方中矩”一句出自《乐纬·稽耀嘉》：

钟应太阳，其声宽和；磬应太阴，其声清越；钟圆中规，磬方中矩；瑟应少阳，其音深雅；瑟应少阴，其音清远。[1]

《乐纬》散佚已久，《乐书·八音》中不注明的《乐纬》内容，与就现存黄奭所辑《乐纬》佚文对比，相同之处还有每一属类前记载八音与八风八卦对照关系的总述性内容。如黄奭所辑《乐纬·动声仪》载:

金位在西方，风属阖闾，声尚羽，音铿，秋分之气，圣人因之而为金。[2]

《乐书·八音》载：

金生于土，而别于土，其卦则兑，其方则西，其时则秋，其风阊阖，其声尚羽，其音则铿。立秋之气，先王作乐，用之以为金奏焉。

这段记载中的内容可散见于其它文献专著中，如《国语》载：“钟尚羽。”[3]《礼记·乐记》载：“钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武。”[4]《说文解字·卷十四》：“钟，乐钟也，秋分之音, 物钟成。”[5]《乐纬》应是对前代文献的综合。

金之属雅部“编钟”条载：“编钟，宫县用之。先儒设于甲、丙、庚、壬之位，十二律各有正声，说取黄钟至夹钟四律为清声，此牛洪据郑康成及《乐纬》之说也。” 可见，陈旸在编纂《乐书·八音》时是研读过《乐纬》的。《乐纬》所解释的乐经早已亡轶，因此《乐纬》所阐释的内容取自《周礼·春官·大司乐》与《礼记·乐记》。依据现存资料分析，《乐纬》对二者的阐释主要集中在五声论、八音论、古乐论三个方面。《乐书·八音》中与《乐纬》佚文内容相符的文献有以上两篇，其它已佚篇章极有可能也出现在陈旸《乐书》之中，若陈旸《乐书》在引用它文时可以明确表示出书目篇名，将有助于散佚文献的辑补工作。征引前代文献是唐宋类书或者说古人著书的主要编纂方式，对前代文献中相关乐器记载的征引与保存也是《乐书》的重要价值之一。但是，对前代文献的继承，并不是陈

---

[1] 黄奭辑，《易纬·诗纬·礼纬·乐纬》，上海古籍出版社，1993 年版。

[2] 黄奭辑，《易纬·诗纬·礼纬·乐纬》，上海古籍出版社，1993 年版。《乐纬·动声仪》载: “金位在西方，风属阖闾，声尚羽，音铿，秋分之气，圣人因之而为金。石位在西北，风属不周，声尚角，音辨，立冬之气，圣人因之而为磬。土位在西南，风属凉，声尚宫，音浊，立秋之气，圣人因之而作埙。革位在北方，风属广漠，声尚一，音讙，冬至之气，圣人因之而作鼓。丝位在南方，风属景，声尚宫，音哀，夏至之气，圣人因之而为琴瑟。竹位在东南，风属清明，声尚一，音直，立夏之气，圣人因之而为敔柷。匏位在东北，风尚融，声尚议，音啾，立春之气，圣人因之而为笙竽。木位在东方，风属明庶，声尚议，音滥，春分之气，圣人因之而为箫管。”

[3]（春秋）左丘明著；（吴）韦诏注；邓启铜点校,《国语》,南京大学出版社,2014.05,第 92 页。

[4] 陈戍国点校，《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社，2006.11，第 368 页。

[5]（汉）许慎撰，（宋）徐铉校定，王宏源新勘,《说文解字》，社会科学文献出版社，2005 年版,第 794 页。

旸《乐书》的主要价值构成。

二、独具价值的总结性记载

《乐书·八音》中，陈旸在广泛摘录前代典籍之后，补充总结性乐论，用以讨论乐器形制；或例举历代典制，以对该乐器在宋代的形制是否符合先王之制而做出评判；也有化用各朝典故，以论证个人崇尚雅乐、贬斥胡俗之乐的观点。这一编纂方式的优点是，相较与其它古籍文献，陈旸《乐书》的观点性明确，撰文风格充分体现了陈旸对历代典籍制度的熟悉程度。缺点则是论述内容主观色彩浓重，大量文献或典故化用在论述之中而不载出处，不利于后来学者的进一步研究与考证。

这类总结性记载在论述历代乐器制式时应用尤为广泛，如，“楹鼓、建鼓”条记载历代建鼓的制式，陈旸并没有直接罗列历代文献，而是先引《明堂位》、《仪礼·大射》、《庄子》、《诗经·商颂》讨论先秦建鼓之制，认为建鼓应为“一楹而四棱，贯鼓于端”的基本形制。后又总结魏晋、隋唐、北宋等不同时期建鼓的制式，从而得出“则周制，应、田在县鼓之侧，不在建鼓旁”的结论。“节鼓”条例举江左清乐、唐雅乐声歌、隋制、《唐六典》中的记载，评判宋代节鼓之制，认为“今太乐升歌用之，或以为齐鼓，非也。”“大鼜”条引《镈师》、《掌固》、郑玄注《周礼》、《司马法》、沈约《宋书·乐志》等文论，将“鼜”在役事、警守、愷乐等不同音乐场合的不同制式。这类总结性的文论，相较于直接征引、罗列文献原文更具研究价值。

但是，《乐书·八音》中不标文献出处，而是直接引用书中所载音乐史实或典故的编纂方式，为进一步研究《乐书·八音》内容带来了一定的困难。如，“论下”条记载簨簴之形制，一段之中先后列举了秦始皇、汉高庙、李尤《钟簴铭》、汉魏四厢金石之乐、隋唐三十六架、高宗蓬莱宫七十二架、武后称制、宋朝依仿古制等历代形制，记录簨簴形制变化，得出“古者钟磬簴，皆取中虚之木，故击其所县令由其簴鸣。今钟磬之簴，以实木为之，故其鸣不由簴，非先王制作之意”的结论。仅汉高庙簨簴制式标注引自《汉仪》，其它制式并未标出文献来源。若后来研究者意图就该问题进行更为深入的研究，则需重新考证史源，以厘清乐器发展的基本脉络。另如，“篧籥”条载：“然则郑、郭、王、孔之籥，岂其中者欤？”若无一定的文献基础，这些条目是很难直接理解的。

《乐书·八音》化用典故的能力尤其突出，如“琴声上”条载：

虞舜鼓之而五星见，伯牙鼓之而驷马仰秣，瓠巴鼓之而鱼跃潜藻，以至师旷之致鹤舞，贺韬之致鬼舞，朱康之致画动，卫次翁之致异香降，王敬伯之致神

女现，师襄之变易寒暑，孙登之感动风雷。然则动天地、感鬼神有不在于是乎！

陈旸列举出自不同文献的由琴声所引发神奇异象的典故，对仗工整，极富文采，得出“古人所谓至乐通天地，变四时，又曰安国家、治人民，莫若乎五音，岂不信欤”的结论。以宣扬雅乐派音乐家所坚信的音乐可以影响政治社会风气的功能，体现了陈旸对历代用乐典故的熟悉。

但是，《乐书·八音》中也出现了陈旸为论证自我观点，在记叙中不顾原书记载史实而化用典故的现象。如“十七管竽”条载：

昔齐宣王悦南郭之吹竽，廪食数百人，喜邹忌鼓琴，卒授之国政。彼其好世俗之乐，徇末忘本。如此，孰知与人与众，以反乐之本乎。

书中为论证过度喜好世俗之乐会导致君王国政昏聩的观点，引用“南郭吹竽”与“邹忌鼓琴”两条典故，“南郭吹竽”出自《韩子》，“邹忌鼓琴”则出自《史记·田敬仲完世家第十六》。《史记》原文中[1]，邹忌并没有鼓琴，而是以鼓琴的行为向齐威王进谏治国之道，邹忌是中国历史上以劝谏著称的贤臣，熟读六经的陈旸不可能不知这一典故的实际缘由，却仍在此处记载“喜邹忌鼓琴，卒授之国政”，齐威王并不是因喜好邹忌弹琴而封其为相。且唐代因善于演奏乐器而加官进爵的乐人不在少数，陈旸却罔顾史实引用了“邹忌鼓琴”的事例，反映了《乐书·八音》的乐论编纂在目的性影响之下缺失的治书严谨性，这类错误在《乐书·八音》中并不是特例，《乐书·八音》中总结性乐论的文献价值需客观评判。

三、《乐书·八音》中所反映的进步史观

朱载堉在《律吕精义》中评价陈旸《乐书》“凡若千万言，而无丝毫裨益于乐，纷纷饶舌，徒欲沮坏旋宫之法而已。此所谓不知音而不可以言乐者也。”朱载堉评价的角度立足于乐律学批判陈旸“沮坏旋宫之法”，而“无丝毫裨益于乐”的评论并不客观。《乐书·八音》反映出陈旸对某些乐器形制的准确辨析，以及对乐器起源、胡俗音乐发展、音乐中神奇轶事的记载等方面，有着较为客观的认识。

---

[1]（西汉）司马迁著,史记,中华书局,2006 年 6 月,第 316 页。《史记·田敬仲完世家第十六》载：“驺忌子以鼓琴见威王，威王说而舍之右室。须臾，王鼓琴，驺忌子推户入曰：‘善哉鼓琴！’王勃然不说，去琴按剑曰：‘夫子见容未察，何以知其善也？’驺忌子曰：‘夫大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也；攫之深，醳之愉者，政令也；钧谐以鸣，大小相益，回邪而不相害者，四时也：吾是以知其善也。’王曰：‘善语音。’驺忌子曰：‘何独语音，夫治国家而弭人民皆在其中。’王又勃然不说曰：‘若夫语五音之纪，信未有如夫子者也。若夫治国家而弭人民，又何为乎丝桐之间？’驺忌子曰：‘夫大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也；攫之深而舍之愉者，政令也；钧谐以鸣，大小相益，回邪而不相害者，四时也。夫复而不乱者，所以治昌也；连而径者，所以存亡也：故曰琴音调而天下治。夫治国家而弭人民者，无若乎五音者。’王曰：‘善。’”

（一）对乐器定名期乐器形制的正确认识

由于唐代以前乐器定名体系较为混乱，一些乐器在产生之初有着不同的称谓，同一类乐器有多个别称的现象并不罕见。虽然外来乐器的不断涌入，不同种类乐器使用相同名称的情况也有出现，然而随着乐器的不断发展，乐器定名体系也必定会不断自我完善，这导致不同时期的乐器名称会有不同的指代性。宋代正处于乐器定名体系发展的中间阶段，乐器名称的细化，导致宋代乐器名称与前代古籍记载的乐器形制已不吻合，从而使得宋代文献记载中乐器名类与形制的混乱。而陈旸在《乐书·八音》中对部分乐器的形制做出了较为准确的判断，从而为后来研究者厘清了该乐器名发展变化的脉络。

如，陈旸在匏之属雅部“簧”条下提出“有笙中之簧，有非笙中之簧”的见解，厘清了先秦以来载乐文献中对簧类乐器的不同记载。“簧”在传说性记载中往往作为笙的同类乐器而并列使用，《礼记》即载：“女娲之笙簧。”唐时“簧”多数只用以指代笙类乐器中的发声部件“簧片”，此后，随着西南少数民族乐器的传入，簧又重新作为乐器名出现在音乐生活中，此时的“簧” 与先秦时期类笙的“簧”已经不同，而是以铁片或竹片制成震动发声的乐器（实际为口簧）。这一时期“簧”的多层含义使得“簧”乐器在宋代乐器文献中记载混乱。而陈旸已经认识到簧既是乐器配件，又是一类新兴乐器这一事实。《乐书·八音》的这一结论明确的指出了簧的多层含义，并配图记载了雅簧、竹簧等“簧”类乐器的形制，具有积极意义。

再如，“铜铙”条载：“世俗谓之铙，其名虽与四金之铙同，其实固异矣。”陈旸对宋代金制节奏乐器的发展有着正确的认识。在“抚拍”条下，陈旸同样提出了准确的形制认识，认为抚拍是“搏拊之变体”，并不是周代既已使用的乐器，其制“去古远矣”，这一判断符合抚拍产生与应用的实际情况。“击竹”条载：“方之渐离所善者，固异矣。”“将于”条记载錞于在“五代后周已亡其制”，同样反映出陈旸对乐器发展的正确认识。

（二）客观地认识到胡俗音乐的发展现状

陈旸对胡部乐器的记载，完整地反映出他反对胡乐、推崇雅乐的思想。他在《进<乐书>表》中提出：“勿用夷以乱华，罔裨哇而害雅。”在全书行文随处可见西戎、南蛮等不平等的称呼。在金之属胡部“铜锣”条下，他明确表达了对胡乐音乐风格的排斥：“故感其声者，莫不奢淫躁竞，举止佻轻，或踊或跃，乍动乍息，蹻脚弹指，撼头弄目，情发于中而不能自止，此诚胡声之败华俗也。”

陈旸反对胡乐的原因，一方面是认为这一音乐形式“奢淫躁竞，举止佻轻”，过度的表达个人情感，以至于“情发于中而不能自止”，从而使听者溺于过度享乐，不顾传统礼法的约束。另一方面，则是认为在当时胡乐盛行的环境下，胡乐

器极大的侵占了本土乐器的生存环境，导致“胡声之败华俗”。因此，陈旸反对胡乐器应用于鼓吹乐与雅乐之中，因此在“筚篥”条指出：

是进夷狄之音，加之中国雅乐之上，不几于以夷乱华乎？降之雅乐之下，作之国门之外，可也。……以冠雅乐，非先王下管之制也。

筚篥因音高相对固定且便于旋宫转调，因此在宋代乐器合奏中被定为“头管”，而陈旸认为筚篥作为“夷狄之音”之音，不能统领雅乐演奏，宋代以筚篥为头管的乐制不符合先王礼仪，将导致“以夷乱华”的危害。

“小胡笳”条载：

晋之施于车驾仪注，不几乎变夏于夷邪。

“中鸣”条又载：

存之有亏中国之制，削之则华音著而胡音息，岂非强中国弱夷狄之意欤。

陈旸反对胡乐器应用于包括车架仪注在内的鼓吹乐，认为削减胡乐器的应用可以使得本土乐器兴盛而外来音乐衰退，从而达到国强夷弱的政治目的。陈旸还在“夷乐论”条反驳了《明堂位》中关于“纳蛮夷之乐于太庙”的记载，认为将四方乐用于太庙只是鲁国“俗儒”为赞扬国力强盛的夸大之语，以欺惑后世，并着重指出用胡乐祭祀宗庙祖先的行为是不合古制的。

同时，陈旸认识到并指出了这种音乐与乐器传播并不是单方面的，汉族本土乐器对外族音乐生活也有影响。如“胡缶”条载：

缶本中国乐器，窃意夷人窃而用之也。

“编钟”条载：

唐西凉部非特有方响，亦有编钟焉。岂中国之制流入于夷狄邪！

“序胡部”记载了汉明帝时北单于请赐音乐的史实，认为：

匈奴亦通用中国乐矣，用华音变胡俗可也。以胡音乱华，如之何而可？

陈旸认为我国传统汉族乐器也曾传入周边少数民族，这种文化输出的意识可以满足以陈旸为代表的雅乐派学者对于北宋王朝“大国身份”的认同感。因此，由汉族地区传入外族的乐器肩负着改变胡俗音乐的责任，而由外族传入的音乐则造成了“胡音乱华”的后果。

《乐书·八音》在乐器记载中掺杂了大量对统治者远离胡乐的劝诫之语，表达了对胡乐乱华的忧虑。但是，陈旸并不是忽视音乐发展的客观规律一味的反对外来音乐或民间音乐，而是对当时胡乐器的发展状态有着客观的认识，在经历了隋唐时期胡乐的大量涌入与极度盛行之后，北宋末年胡乐或胡乐器已经逐渐融入了市民音乐生活，难以完全切割，他已经意识到胡乐兴盛与民间音乐蓬勃发展的事实不可逆转。他并不是一味地反对胡乐、灭除胡乐，而是意图确保以雅乐为主体的中国传统音乐的首要地位。因此，陈旸提出了“王者用先王之乐明有法也，

用当代之乐明有制也，用四夷之乐明有怀也。先王之于夷乐，虽有所不废，然夷不可乱华，哇不可干雅，盖亦后之而弗先，外之而弗内”的观点，认为胡乐器的应用应该“陈之于门外，以示远人来服，而不以夷乐乱华音”。

尽管陈旸在《乐书·八音》中贬斥胡乐，劝谏君王远离胡乐，却仍记录了百余种胡乐乐器，不仅包括宫廷中多部伎与四方乐所使用的乐器，还包括南北少数民族地区民众音乐生活所使用的乐器，这不得不说是一种进步。陈旸对俗乐的态度，更是一种消极的反对，认为俗乐“存之不为益，去之不为损”，故而在鼓吹、燕乐、军乐用器之外，还记载了仅应用于民间音乐生活中的铁笛、铁簧、水盏、拊瓶、三杖鼓、铁叶簧、击竹、奚琴、击筑等乐器。相比于同一时期的其它乐器文献，《乐书·八音》在分类细致、内容全面等方面价值卓越，而陈旸《乐书》对胡、俗乐器的记载与保存尤为珍贵。

（三）对圣人制乐与神奇轶事记载的看法

音乐与乐器的产生与发展，在文献记载中显现出一种神秘性的特征，与乐器有关的神奇轶事记载并不是仅见于陈旸《乐书》，唐宋以后类书成为可补正史的重要史料来源，笔者对读两朝类书中“八音”章节后发现，古代文献对“八音”节的记载，大量涉及鬼神传说、先人附会、奇人典故等神奇异象，与论述歌、舞、杂戏或历代乐制、律制等部有着明显的不同。与乐器相关神奇异象的记载中，记载最多的是指无关鬼神，却不能以自然规律或声学原理来解释的音乐现象。突出表现为 “乐钟自鸣”现象，如《乐书·八音》分别引《广古今五行记》、《山海经》、《东方朔传》、《西征记》、《述征记》等文献记载了天气、节气、山崩、水涌等自然现象引发的乐钟自鸣。在古人的知识体系中，“气”足以解释乐钟自鸣。由于数千年来中国礼乐传统文化的约束性，钟类乐器被赋予了感天通地的神秘性特征。《乐书·八音》保留了这些神奇异象记载的同时，陈旸也提出了一些具有进步意义的观点。

乐器产生之始往往附会于先王圣人，如《乐书·八音》记载中“神农氏削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天地之和”的琴，“伏羲始制，素女遗声”的瑟，“舜作箫，其形参差，以象凰翼[1]”的箫等等。这些文献记载带有浓厚的传说性质，以达到所谓“圣人作乐”的目的，可以将其视为与乐器有关的神奇异象记载的发端。“埙”条载：“盖埙之作，其来尚矣。谓之暴公善埙可也，谓之作埙，臣未之敢信矣。”陈旸认为埙乐器的产生远早于暴辛公所处的殷商时期，因此判断《世本》记载有误，反对暴辛公创制埙的记载，认为可能是暴辛公善于演奏埙而被误载。“琴瑟上”条载：“琴，一也，或谓伏羲作之，或谓神农作之，或谓帝俊使晏龙作之。瑟，一也，或谓朱襄氏使士达作之，或谓伏羲作之，或谓

[1] （明）冯梦龙编著，《东周列国志》，太白文艺出版社，1996 年 3 月第 1 版，第 466 页。

神农使晏龙作之，岂皆有所传闻然邪？”陈旸列举圣人作琴瑟的多种传说性记载，并以“传闻”概括。同时，陈旸对过于夸大音乐社会性能的记载也提出了质疑，“大琴”条载：

《传》曰：“舜弹五弦之琴，咏南风之诗，不下堂而天下治。”由是观之，舜以五弦之琴歌南风，亦不过咏父母生养之德，达孝思之心，以解忧而已。岂特解民愠，阜民财哉！

陈旸认为，舜帝弹五弦之琴是歌颂父母表达孝心，并不能达到解决民生问题的社会功效，陈旸没有盲目顺从文献资料中对先王圣人的赞咏，而是对过度赞扬音乐“移风易俗”功能的记载提出了更为客观的意见。

有关八音记载的鬼神传说一类中，最具代表性的当属大量西王母与乐器的典故。如石之属俗部“玉琯”条下，载：“黄帝之时，西王母献昭华玉琯。”竹之属雅部“篪”条下，又载：“舜时，西王母献琯，则是已有此器，辛公安得造篪乎？”文献前后记载不同，一说西王母献玉琯为舜时，一说为黄帝时，可想见西王母这一虚构神话人物与玉制吹管乐器之间渊源甚深。另有匏之属俗部“云和笙”条下，载：“西王母命侍女董双成吹云和之笙。”等记载。有关西王母与音乐的记载在汉武帝时数量上达到顶峰，此后再出现于相关乐器记载中。其它与鬼神相关的传说，另有如“玉磬”条引《治闻记》所载：

“隋文帝开皇十四年，于翟泉获玉磬十四，垂之于庭，有二神人击之，其声绝妙。”[1]

“玉鼓”条引《春秋孔演图》载：

“有人金卯兴于丰，击玉鼓，驾六龙。”[2]

陈旸虽未明确反对将乐器过度神秘化的记载方式，在《乐书·八音》中仍保留了大量传说性典故的记载，但是陈旸在“鼗”条下提出：

然则神怪之事，圣人曼云，亦诚有之矣，置而勿论可也。

陈旸认为有关乐器或音乐行为的神奇异象在历代典籍文献中多有记载，因此他所选择的方式是同样保留这些记载，而不做讨论。尽管如此，陈旸还是在“鹭鼓”条下对“双鹭唳鼓而飞”、“孙恩破雷门鼓见白鹄”的典故作以“俱近乎怪”的评论，并在“玉律”条下对“吹玉律而天神俱降”的记载做出了“其言迂诞”的评价。陈旸在传统雅乐观的影响下，除保守的音乐思想外，对乐器发展也有着较为客观的认识。

《乐书·八音》不再是以罗列前代文献为主，其价值不仅包括辑理历代文献对乐器各个层面相关问题进行记载，还包括化用前文而撰成的总结性记载，以及明确表达陈旸鲜明个人观点的乐论性文字，这些内容共同构成了陈旸不同于其他

[1] 李昉著，《太平广记》上，中国文史出版社，2003.05，第 346 页。
[2] 安居香山、中村璋八辑，《纬书集成》（中册），河北人民出版社，1994 年 12 月第 1 版，第 580 页。

古代论著的独特价值。

第三节 《乐书·八音》中乐器资料的全面保存

对历代文献的征引与保存是《乐书·八音》文献价值的重要组成部分，历代文献对记载乐器并不是仅记载乐器形制与应用，还涉及乐谱、乐人、乐曲等乐器演奏的必备要素。《乐书·八音》中也在各个条目之下散乱的保存了这些内容，本节将就《乐书·八音》中记载的乐谱、善听或善弹之人、曲名以及宋代太常乐器具体音位设置等极具史料价值的内容略作总结，以期对《乐书·八音》的记载内容作出更为客观的评价。

一、乐谱

《乐书·八音》记载了鼓谱与乐谱，较为全面的涉及了宋代乐谱体系。《乐书·八音》革之属雅部之下载有“鲁鼓、薛鼓” 一条，而《文献通考·八音》对这一条目做了删除。鲁鼓、薛鼓并不是应用于嘉礼中的特殊鼓类乐器，而是应用于射礼与投壶礼音乐演奏中不同的鼓谱名称。原谱出自《礼记注疏·投壶·第四十》：

○□○○□□○□○○□半○□○□○○○□□○□○鲁鼓

○□○○○□□○□○○□□○□○○□□○半○□○○○□□○薛鼓

《礼记正义》记载的古谱略有不同：

鲁鼓○□○○□□○○半○□○○□○○○○□○□○

薛鼓○□○○○○□○□○□○○○□○□○○□○半

○□○□○○○○□○

《乐书·八音》并载两条记载，又引郑玄注，将该鼓谱解释为“圆者击鼙，方者击鼓，取半以下为投壶礼，尽用之为射礼”。射礼的礼仪规格较之投壶礼更为隆重，因此鼓谱尽用。然而，《礼记》或《乐书》并没有记载演奏这一鼓谱的具体乐器种类。《文献通考·八音》对该条目的删除，应是为了保持条目设置皆为乐器的统一性。

又有丝之属雅部“雅琴”一条，该条目中记载了正声翻译字谱、唐来燕乐半字谱、九弦琴谱三种谱名，并涉及乐谱转译问题，具有较高的史料记载。“雅琴”条载：

御制《韶乐集》中，有正声翻译字谱。又令钧容班部头任守澄并教坊正部头花日新、何元善等注入唐来燕乐半字谱，凡一声，先以九弦琴谱对大乐字，并唐来半字谱，并有清声。今九弦谱内有《大定乐》、《日重轮》、《月重明》三曲，并御制大乐《乾安曲》。《景佑韶乐集》中《太平乐》一曲，谱法互同，他皆仿此，可谓善应时而造者也。

“正声翻译字谱”这一谱名仅出现在《乐书·八音》中，燕乐半字谱即今之工尺谱，九弦琴谱是顺应当时九弦琴之制而出现的谱名，其记谱法应与古琴所用减字谱相类似。文中“大乐字”同样仅出现在《乐书》记载中，《中国音乐词典》将其释为：“大乐字即宫廷大乐所用的律吕字谱或宫商字谱。”[1]这条解释下引用的正是《乐书·八音》中的这段记载，这一结论的判断依据并不充分。若“大乐字”是“律吕字谱或宫商字谱”，那么“正声翻译字谱”又作何解释呢。

李健正在《长安古乐研究》一文中对这段文献所记载三种谱法的分析是：“花日新等人翻译乐谱时，要对照的有三种乐谱：其一是“正声翻译字谱”，即大乐字，很可能就是十二律音名；其二是九弦琴谱，这是宋太宗为太乐雅琴增加了两条弦，召钱尧卿所制之谱，即“君臣文武礼乐正民心”九个谱字；其三是唐来燕乐半字谱。杨荫浏先生认为很可能就是教坊觜栗上所用的十个工尺谱字，我极赞同此说。”[2] 丘琼荪对这一段记载也有解释[3]，但笔者认为李健正的解释更为全面。李健正认为“正声翻译字谱”即“大乐字”，则短短一段记载中陈旸用了两种截然不同的称谓称呼同一种字谱，这种解释较为勉强。虽然文中所载具体问题还有待进一步研究，但《乐书》这段记载中出现了三种宋代常用乐谱，其文献价值不言而喻。

《乐书·八音》中对于乐谱的另一重要记载，是在竹之属胡部“筚篥”条下详细的记载了工尺谱所使用的十个谱字。“筚篥”条载：

今教坊所用上七空、后二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。

宋代宫廷音乐演奏中用之以为头管的九孔筚篥，合筒音共有十声，正合工尺谱的十个谱字。《乐书·八音》中虽没有记载筚篥九个孔音哨吹所发出的上、下、紧音及其与工尺谱字的关系，也没有记载工尺谱与十二律高的对应，但《乐书·八音》中记载的工尺谱信息，仅略晚于《梦溪笔谈》，早于姜夔《白石道人歌曲》、

---

[1] 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编,《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985 年 06 月第 1 版，第 69 页。

[2] 李健正著,《长安古乐研究》，河北大学出版社，2010.09，第 103 页。

[3]《燕乐探微》载：“所谓‘正声翻译字谱’，疑为宫商音谱，或为正体谱字。古雅乐谱疑注律名，如今所传‘风雅十二诗谱’及《自石歌曲集》中之‘越九歌’是也。所谓正声翻译字谱者，或将律名谱翻译为音名谱，如将黄，太、姑、林、南等字译为宫商角微羽，或译为合四一尺工是。将音名谱或正体潜字又令任、花、何三人注以半字谱，这半字谱即草体谱字。因草体谱字多为正体谱字的半个。”丘琼荪遗著,《燕乐探微》,上海古籍出版社,1989 年 11 月第 1 版,第 362 页。

张炎《词源》、陈元靓《事林广记》等著作，是研究工尺谱字发展的重要一环。除“筚篥”条所记载的谱子外，竹之属俗部“清乐箫”条也转引《景祐广乐记》内容，记载了十七管排箫使用工尺谱字记谱的史实。“清乐箫”条载：“教坊所用之箫，凡十七管，以筚篥十字记其声。”可见在北宋初期，工尺谱虽名称不定，但已经广泛应用到宫廷音乐演奏之中。

二、乐人

《乐书·八音》中所记载的音乐相关的人员信息，就数量与涉及内容的广泛性而言远超其他任何一部载乐文献，记载内容包括善于演奏某类乐器的乐人、僧侣、大臣、帝王，音乐机构官员，善于听辨识音之人，以及创制乐器、乐曲之人等等。陈旸对这些善乐之人，尤其是对普通乐工姓名的记录，体现了陈旸并没有对这些当时称为三教九流的乐工抱有蔑视或排斥态度，并不是迂腐保守的士大夫思想。本文按时间顺序，将《乐书·八音》以及《文献通考·八音》中记载的汉代以后的善乐之人及相关乐事整理如下：

朝代	乐人	事迹
西汉	张华	取蜀中桐材刻作鱼形扣磬
	汉元帝	善击鼓，善吹洞箫
	赵定	善鼓雅琴
	乌孙公主	善弹汉琵琶
	戚夫人	善击筑
	京房	好钟律，知音声，作准器
	焦延寿	京房之师
	邱仲	笙竽三十六管
	许飞琼	西王母侍女，鼓震灵之簧
	董双成	西王母侍女，吹云和之笙
	李伯阳	入西戎造笳
	张博望	得《摩诃兜勒》一曲
	李延年	新声二十八解
	周勃	善吹箫
	易京君	素识音律，制五孔笛
	蔡邕	制柯庭笛，制有十二笛
东汉	王阜	重泉令，击磬而鸾舞
	马援	得交阯骆越铜鼓，铸为马式
	刘琨	能弹雅琴
	赵师曹	善鼓琴

	丽玉	善十三弦箜篌，作为《公无渡河曲》
三国	缪袭	作《魏鼓吹曲》十六篇
	韦昭	作《鼓吹曲》十六篇
	令和永	受笛声以作律
	祢衡	善击鼓
晋	荀勖	识牛铎之声，作律笛十二
	傅元	作《晋鼓吹曲》二十二篇
	綦母氏贵倖	尝以鼓角横吹自随
	贺循	修奏登歌之簨
	汝南王亮	亮弟兄侍从并持节鼓吹
	刘琨	世为乐吏，制胡笳五弄
	谢镇西	在大市佛步楼上弹琵琶，作《大道曲》
	孙氏	善广旧曲
	宋识	善击节倡和
	陈左	善清歌
	刘和	善吹笛，与荀勖同定律吕,制东箱长笛
	郝素	善弹筝，与荀勖同定律吕
	朱生	善琵琶
	谢常	善弹筝
	桓伊	善弹筝，抚筝而歌
	奚纵	减黄钟笛为三尺六寸五分
南朝	沈约	作《梁鼓吹曲》十二篇
	张兴世	尝为天子鼓角
	王彦伯	善鼓琴
	萧思话	善打细腰鼓
	柳世隆	制击琴
	陈阿登	善弹箜篌
南朝宋	沈怀远	制绕梁
	范晔	善弹琵琶，亦善鼓琴
	辛宣仲	善弹筝
	何承天	好律历之学，尤善弹筝，帝赐银装筝
	胡陶	能吹笛
	惠度	工歌
齐	褚渊	善弹琵琶，帝赐金缕柄银柱琵琶
	王僧虔	善弹琴
	沈文李	歌《子夜》
	张恭儿	善舞
梁	羊侃	素善音律，自造采《莲歌》
	陆大喜	善弹筝
	梁武帝	素善钟律，制十二笛写四通声
北凉	伯夷成	善鼓筝
	索承宗	善鼓筝

后魏	李崇	缉理声乐，更造钟磬
	王显达	献铜权
	高阳王雍美人徐月华	能弹卧箜篌，为《明妃出塞》声
	田僧超	能吹笳，为《壮士歌》、《项羽吟》
	彭隽	太乐令，善曲项琵琶
	曹婆罗门	善琵琶
	孙登	善弹一弦琴，嵇康师之
	游楚	常携筝
	陈仲儒	颇娴乐事，请依京房立准以调八音
	朝云	善吹篪，能为《团扇歌》、《垅上声》
北周	郑译	献新乐，十二月各一笙
	斛斯证	太常卿
北齐	曹妙达	善琵琶
	北齐高帝	击胡鼓
	李搔、李德忱	善音律，制八弦琵琶
隋	何妥	留意管弦，作平、清、瑟三调声
唐以前	宗同	善吹笛以为新引
唐	李嗣真	裁磬
	徐景安	进《乐书》
	张率虔	善听，识别玉磬年代
	李冲	传二十四枚编钟、二十三管箫
	赵璧	善弹五弦
	郑宥	善弹琴
	尉迟君、冯端	制荔枝琴
	于顿其嫂	善听，可谓知音
	陈怀古	善笳
	刘充渚	善笳
	刘系	制七星管
	房介然	善吹竹笛，名曰尺八
	云朝霞	善吹笛以为新声
	孙处秀	善吹笛而作犯调
	李牟	善奏笛而风至
唐太宗朝	祖孝孙	参订雅乐
	张文收	吹律调钟
	裴洛儿	始废拨用手
	曹纲、裴兴奴	纲善运拨，若风雨；兴奴长于拢撚
	乐吏杨志及其姑	善琵琶
	康昆仑	善琵琶
	段善本	善琵琶
	雷生	斫琴精妙
	张率	制《景云河清歌》
	王珪、魏徵、盛称才	制尺八

唐高宗咸亨初	张小子	善箜篌
唐玄宗朝	宋沇	太乐令
	太真妃	善击磬搏拊之音，弹双凤琵琶
	玄宗	善笛，创《紫云回》曲；善羯鼓，创《春光好》、《秋风高》曲；善箜篌
	红桃	歌《凉州曲》
	沈阿翘	吴元济之妓，善白玉方响
	宋璟	头如青山峰，手如白雨点。
	曹王皋	善羯鼓
	杜鸿渐	善羯鼓
	李琬	制水盏，善羯鼓
	谢大	教坊乐人，善歌，尝唱《乌夜啼》
	任偃	进十四弦天宝乐
	史盛	制六弦琵琶、太平管
	郑喜子	制七弦琵琶
	李谟	善吹羌笛《落梅花》曲
	宁王	善横笛
	歧王	善琵琶
	黄幡绰	但能聪听则无失节奏
唐肃宗	唐汧公李勉	性雅好琴，尝斫桐为之
唐德宗	卢迈	有宝瑟
	尉迟青	善筚篥
	王麻奴	善筚篥
唐代宗永泰时	司马滔	进《广平乐》、开元中进十二弦太一乐
	李龟年	乐人
唐德宗朝	郑余庆	太常卿，奏复用大鼓
唐文宗太和时	李齐皋及其女	善箜篌
	郑中丞	常弹小忽雷
	尉迟章	善吹笙
	黄日迁	善筚篥
	楚林	善筚篥
	尚六六	善筚篥
	史敬约	善筚篥
	史汉瑜	善筚篥
唐武宗大中时	郭道源	创邢瓯、越瓯十二
	王六六	羌笛妙手
	王师简	羌笛妙手
	赵长史	善击鼓
唐宣宗大众时	贺若夷	善雅琴，制《赐绯调》
	范汉恭及其子师保	善吹笙
	唐宣宗	善吹芦管，制《杨柳枝》、《新倾杯》

唐懿宗咸通时	吴蠙	善击瓯
	王文举	善击三杖鼓
	米和郎	善弹忽雷琵琶
	田从道	善弹忽雷琵琶
	相存质	善吹笙
	杨敬元	善吹笙
	薛杨陶	撰《芦管歌篇》一曲
唐昭宗末	石溗	善胡琴
后周世宗朝	长孙绍远	太常卿
	郑译	献新乐，十二月各一笙
	斛斯证	太常卿
后唐	王保义之女	善弹琵琶，梦异人授之乐曲
宋朝	李照	制编钟、巢笙，更制大竽
	阮逸	编磬
	冯元	《乐记》
	钱尧卿	制雅琴谱
	任守澄	钧容班部头
	花日新、何元善	教坊正部头
	宋祁	于乐府得古竽
	叶防	欲更造古竽
	和岘	太常博士
	王畴	欲定大乐

表 8：《乐书·八音》善乐之人姓名及事迹整理

《乐书·八音》的记载并不能穷尽北宋末年以前出现于文献记载之中的善乐之人，所记载的善乐事例部分取材于传说性记载，所载之事并不能完全符合乐器学原理，也有些记载仍需进一步考证。然而，其全面性在当时乃至现今论乐专著中仍是首屈一指的。其中记载的很多人名与事例，仅出现在陈旸《乐书》之中，使得《乐书·八音》具有较高的研究价值。

三、乐曲曲名的记载

《乐书·八音》中仅记载了十一种乐器的乐曲曲名，对于北宋及前代乐曲曲名的记载并不全面，但因征引了《律书·乐图》中，对于鼓吹部所用搁鼓、羽葆鼓、铙鼓、常用大鼓、小鼓等鼓类乐器的曲名记载，而具有较高的文献价值。

书中所载王保义之女于仙家习得的乐曲，如《道调宫》、《侧商》、《风香调》等，显然不是乐曲曲名，应是当时琵琶演奏时所使用的调名。这段文字据《太平广记·卷第二百五·乐三》记载，本出于北宋孙光宪编纂的《北梦琐言》，

文中所载王保义其人是五代后唐时的官员。书中记载宫调十曲，商调七曲，角调七曲，羽调九曲，虽仅有道调宫、黄钟宫、高大殖角三调调名与《新唐书·礼乐志》[1]所记载的二十八调相同，但已反映出七宫四调的结构，符合唐乐二十八调商角同用、宫逐羽音的基本规范。调名之后记载的《凉州》、《伊州》，方为琵琶乐曲曲名。尽管这段记载内容属于传说性质，仍反映出五代时期琵琶曲调的流变过程。现将《乐书·八音》中记载的是一种乐器的曲名总结如下：

琵琶	昔王保义有女善弹琵琶，梦异人授之乐曲，其声清越，类于仙家紫云之亚焉。其所传之曲有《道调宫》、《玉宸宫》、《夷则宫》、《神林宫》、《蕤宾宫》、《无射宫》、《玄宗宫》、《黄钟宫》、《散水宫》、《仲吕宫》。商调，《独指泛清商》、《好仙商》、《侧商》、《红绡商》、《风香林钟商》、《醉吟商》、《玉仙商调》。角调，《双调角》、《醉吟角》、《大吕角》、《南吕角》、《中吕角》、《高大殖角》、《蕤宾角》。羽调，《凤吟羽》、《背风香》、《背南羽》、《背平羽》、《应圣羽》、《玉宫羽》、《玉宸羽》、《风香调》、《大吕调》。曲名亦同人世，其曲名一同人世，有《凉州》、《伊州》、《胡渭州》、《甘州》、《绿腰》、《莫靼》、《倾杯乐》、《安公子》、《水牯子》、《阿滥泛》之属，凡二百以上曲。所异者，征调中有《湘妃怨》、《哭颜回》，当时胡琴不弹徵调而已，真异事也。
搁鼓	《律书·乐图》云："搁鼓一曲十堞，一曰《惊雷震》，二曰《猛虎骇》，三曰《挚鸟击》，四曰《龙媒蹀》，五曰《灵夔吼》，六曰《雕鹗争》，七曰《壮士奋怒》，八曰《熊罴哮吼》，九曰《石荡崖》，十曰《波荡壑》。并各有辞，其辞无传焉。"
羽葆鼓	《律书·乐图》云："羽葆一部，五色，十八曲，一《大和》，二《休和》，三《七德》，四《驺虞》，五《基王化》，六《纂唐风》，七《厌灾精》，八《肇皇运》，九《跃龙飞》、十《珍马邑》，十一《兴晋阳》，十二《济渭阴》，十三《应圣期》，十四《御宸极》，十五《宁兆庶》，十六《服遐荒》，十七《龙池》，十八《破阵乐》。"
铙鼓	《律书·乐图》云："铙，军乐也，其部四也。七曲：一曰《破阵乐》，二曰《上车》，三曰《行车》，四曰《向城》，五曰《平安》，六曰《懽乐》，七曰《太平》，各有记也。"
常用大鼓	《律书·乐图》云："大鼓十五曲：内三曲严用，第一曰《元麟合逻》，第二曰《元麟他固》，第三曰《元麟跋至虑》；余十二曲警用，第一曰《元咳大至游》，第二曰《阿列干》，第三曰《破达折利纥》，第四曰《贺羽真》，第五曰《鸣都路》，第六曰《勃鸣路跋》，第七曰《雷折槌》，第八曰《元咳赤赖》，第九曰《赤赖》，第十曰《吐该乞物真》，第十一曰《贪失利》，第十二曰《贺粟胡真》。"
小鼓	《律书·乐图》云："小鼓九曲焉上用，八曲严警用，并属鼓吹部也。第一曲曰《渔阳》，二《鸡子》，三《警鼓》，四《三鸣》，五《合节》，六《覆》，七《步》，八《南阳会星》，九《单谣》。"
琴	尧《神人畅》，舜《思亲操》，禹《襄陵》，汤《训佃》始，文王《拘幽》，周

[1]（宋）欧阳修，宋祁撰,《新唐书》,中华书局,200 年版,第 313 页。《新唐书·礼乐志十二》:"凡所谓俗乐者，二十有八调:正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫;越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商;大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角为七角;中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调为七羽。"

	公《越裳》，成王《仪凤》，老聃《列仙》，伯牙《水仙》、《怀陵》，孔子《将归》、《猗兰》，曾子《归耕》、《残形》夏后氏《襄阳》、《会稽》，周人《离忧》，鲁有《关雎引》，卫有《思归引》 《箕子吟》、《夷齐吟》、《广陵弄》、《子晋调》、《明光》、《白雪》、《易水》、《凤归林》、《登陇》、《望秦》、《竹吟》、《风哀》、《松露》、《儒父吟》、《广陵散》、《子史》、《游弦》、《广陵》、《止息》、《何尝》、《白鹄》、《清旷》 古琴曲有歌诗五篇，操二篇，引九篇。其歌诗：一曰《鹿鸣》，周大臣伤时在位而作也；二曰《伐檀》，魏国女闵伤怨旷而作也；三曰《驺虞》，召国女伤失嘉会而作也；四曰《鹊巢》，召国男悦贞女而作也；五曰《白驹》，衰世失朋友而作也。其操十有二：一曰《将归》，孔子之赵，闻杀窦犊鸣而作也；二曰《猗兰》，孔子伤不逢时而作也；三曰《龟山》，孔子因季桓受齐女乐而作也；四曰《越裳》，周公为其重译来享而作也；五曰《拘幽》，文王拘于里而作也；六曰《岐山》，周人为太王而作也；七曰《履霜》，尹吉父子伯奇伤无罪而作也；八曰《雉朝飞》，牧犊子感双雉而作也；九曰《别鹤》，商陵牧子伤父母夺志而作也；十曰《残形》，曾子梦狸而作也；十一曰《水仙》，伯牙为仙舞而作也；十二曰《怀陵》，伯牙为子期而作也。其引：一曰《列女》，楚樊姬所作也；二曰《伯姬》，鲁伯姬所作也；三曰《贞女》，鲁漆室女所作也；四曰《思归》，卫女所作也；五曰《霹雳》，楚商梁遇风两而作也；六曰《走马》，樗里牧恭为感天马而作也；七曰《箜篌》，樗里高所作也；八曰《琴引》，秦屠门高所作也；九曰《楚引》，楚龙邱子高所作也。自馀歌诗操引，不可胜纪，要其大致，亦不出乎此。然以诗推之，《鹿鸣》之宴群臣，《伐檀》之刺贪鄙，《驺虞》之美王道成，《鹊巢》之美夫人之德，《白驹》刺宣王之不用贤，与是说不类矣。
雅琴	九弦谱内有《大定乐》、《日重轮》、《月重明》三曲，并御制大乐《乾安曲》。《景佑韶乐集》中《太平乐》一曲，谱法互同，他皆仿此。
笛	魏、晋以后，二十八解又不复存，其所用者，唯《黄鹤》、《垄头水》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十四曲。
横吹	《懽乐树》、《空口莲》、《贺六浑》、《灵泉崔》、《达和若轮空》、《白净王子》、《他贤逸勒》、《鸣和罗纯羽［王追］》、《叹度热》、《吐九利纯比伦》、《元比敦》、《植普离》、《胡笛尔笛》、《鸣罗特罚》、《比久伏大汗》、《于理真斤》、《素和斛律》、《鸣缆真》、《乌铁甘》、《特介汉》、《度宾哀》、《阿若于楼达》、《大贤真》、《破阵乐》
短箫	《悲思翁》、《艾如张》、《上之回》、《战城南》、《元云》、《朱鹭》

表 9：《乐书·八音》记载乐曲曲名

四、宋代太常乐器音位记载

《乐书·八音》中对宋代太常所用颂埙、二十五弦瑟、琴、十三弦筝、五弦琵琶、十九管笙、十六管箫、六孔笛、七孔篪等乐器的音位进行了详细的记载。内容包括吹奏乐器每一孔或轻吹、或哨吹、或双启、或翕声所对应的律高，还记录了二十五弦瑟每一弦对应的律高，以及太常琴的尺寸长短。这些当朝乐器史料

的记载，来源应是当时的宫廷载乐文献，为复原宋代乐器提供了重要资料。除宋代乐器外，《乐书·八音》还记载了汉蔡邕所制十二律笛、晋荀勖所制十二箱笛的详细音高，以及古琴各样式以古玉尺计量的琴体长度，以及左右手不同的按弦技巧。这些乐器具体形制与音位关系的记载，具有较高的文献价值。

如，“雅埙、颂埙”条下记载了太常寺所使用“颂埙”合声为黄钟的音高设定，以及每一孔或两孔双启的音高。“七弦琴”条记载了宋朝太常琴制，不仅记录了琴体长度、音域范围，还详细到每一弦中晖的音高。“大瑟”条记载了宋朝太常瑟的音域范围“二均之声”，并详述了每一弦之间的音高排列顺序，同样的记载也出现在“琴瑟中”一条。“十三弦筝”条记载了宋代十三弦筝每一弦散声的音高自黄钟起至黄钟清止。“大篪、小篪”条记载了太常篪每一孔与半窍及哨吹之法的具体音高，该乐器的音域范围是合声黄钟至夹钟清十六声。“巢笙”条详细记载了巢笙每一管的名称、音高及应声，如下图所示：

管位	管名	正声	应声
一	头子	应钟清	第二管
二	中音	黄钟正声	中音子
三	第三管	应钟正声	头子
四	第四管	南吕正声	第五子
五	中吕管	无射正声	无应
六	大托管	蕤宾浊声	托声
七	第七管	大吕正声	无应
八	大韵管	姑洗浊声	有应
九	第五子	南吕清声	第四管
十	中音子	黄钟清声	中音
十一	托声管	蕤宾正声	大托
十二	著声管	姑洗正声	大韵
十三	仙吕管	夹钟正声	无应
十四	高声管	太簇正声	
十五	平调子	林钟清声	
十六	平调管	林钟正声	
十七	后韵	太簇浊声	商声
十八	义声管	夷则正声	无应
十九	托声管	中吕正声	无应声

表 10：太常十九管巢笙音位表

阮咸琵琶条的记载，以按弦方式判断，所记载的乐器形制并不是阮咸，而

是五弦琵琶，条目中记载了琵琶的音域范围有“浊、中、清三倍声”，并详细记载了燕乐十六声在琵琶上的指位。同样条目名称与实际记载乐器不符的还有“洞箫”条，详细记载了太常所用十六管排箫的每一管的律高。“笛”条实际记载了宋朝太常笛与中管笛“两笛成曲”的音乐演奏实践，详细记载了太常笛与中管笛翕声音高，以及每一孔的孔音及半窍吹法所发出的音高。欲演奏应钟为宫的乐曲，为谋求演奏时指法的便利，遂采用低黄钟笛一律的应钟笛为中管笛，而不用以黄钟为宫的太常笛。如此不用开半孔，只用基本孔位即可轻松演奏。反之，如用黄钟笛演奏，则需要频繁地使用半孔，造成演奏上的困难。

	太常笛		中管笛
翕声	黄钟		应钟
第一孔	太簇	大吕	大吕
第二孔	姑洗	夹钟	夹钟
第三孔	仲吕		仲吕
第四孔	林钟	蕤宾	蕤宾
第五孔	南吕	夷则	夷则
变声	应钟		无射
后出空	清黄钟	无射	清应钟

表 11：太常笛与中管笛音位关系

除宋代太常乐器外，《乐书·八音》还记载了宋代宫廷燕乐所使用十六声方响的编县音位排列，如下表所示：

	左一	左二	左三	左四	右四	右三	右二	右一
上格	夹钟	夷则	大吕	中吕清	姑洗清	太簇清	黄钟清	应钟
下格	黄钟	太簇	姑洗	中吕	蕤宾	林钟	南吕	无射

表 12：宋代十六声方响音位表

宋代十六声方响的音位并不是按十二律顺序排列的，也不是按燕乐音阶或五声关系排列。若黄钟为宫，则下格中中的八律是宫、商、角、清角、变徵、徵、羽、清羽，也并不是便于演奏的音位排列，尤其是上格中夷则在夹钟前的排列，并不符合演奏需要。鉴于《乐书·八音》所反映的陈旸自身的音乐水平，这些具体音律的记载显然不是直接出自陈旸之手，应是陈旸转引其它宋代宫廷音乐的相关记载，其文献来源值得进一步探索。

“记录”是《乐书·八音》的重要文献价值之一，相较于夹杂了陈旸个人

观点的总结性、乐论性文字，这些取材于历代文献，保存北宋及以前乐器形制、乐人、乐曲、乐谱的记录，为后世学者研究乐器发展及古代音乐提供了更为切实可信的文献材料。这也是本文将散落在各个条目之下的相关内容进行再整理的意义所在。

第四章 《乐书·八音》乐器考

隋唐时期外来乐器的大规模传入，压缩了本土乐器的生存空间，冲击了已经形成的乐器定名体系，改变了我国传统乐器的发展格局。及至宋代，乐器发展趋于平缓，中国乐器发展进入定型前的过渡期。这一时期的乐器发展有着独特的时代特征，同类乐器形制的复杂多样，乐器名称与分类的细化，外来乐器极盛后的分流，以及胡乐冲击下华乐器的兴衰等问题，反映在《乐书·八音》的记载中。乐器整体发展趋势的复杂，是《乐书·八音》中出现条目设置重复，条目名称与条目内容不符，某些乐器认识错误等问题的原因之一。本章选用《乐书·八音》中反映这一时期乐器整体发展趋势的外来细腰鼓类乐器、本土弹弦乐器以及其它属类乐器展开研究，试图在一定程度上探讨唐宋乐器发展趋势与以《乐书》为代表的乐器记载中存在的问题。

第一节《乐书·八音》中复杂的细腰鼓名

鼓类、击瓯类、铜钹类、拍板击节类节奏性乐器的兴盛，是唐代乐器发展的主要特征之一。《乐书·八音》中，记载了不同材质、不同定名标准的细腰型鼓类乐器，它们活跃在宫廷与民间演乐场合，体现了胡乐大规模传入所带来的大众音乐审美观念的转变。因此，本节选用《乐书·八音》中名称复杂的细腰型鼓类乐器，梳理其传播源流，厘清其定名规范，以此探讨胡乐器传入、兴盛、发展与分流的概况。除革之属胡部记载的几类细腰鼓外，土之属俗部、木之属俗部同时载有的“腰鼓”条，金之属胡部“中铜鼓”、“小铜鼓”条，盖属本节的研究范围。

一、细腰鼓记载文献的史源分析

《乐书·八音》对细腰鼓名称的记载过于复杂，综合唐宋文献，细腰型鼓类乐器大致可分为音译名的都昙鼓与毛员鼓，汉译名的正鼓与和鼓，以形制命名的腰鼓以及以材质命名的铜鼓几类。上述几类细腰鼓，史源记载清晰，现就其文献来源略作梳理。

《乐书·八音》革之属胡部对“都昙鼓”与“毛员鼓”的记载是：

都昙鼓，扶南、天竺之器也，其状似腰鼓而小，以小槌击之。

毛员鼓，其制类昙而大，扶南、天竺之乐器也。

《乐书·八音》记载了都昙鼓的应用乐种、形制大小以及棒击的敲击方式，对毛员鼓的记载则是以都昙鼓为参照，虽未记载其演奏方式，但可想见应与都昙鼓同属棒击发声。都昙鼓与毛员鼓以及上述其它几类细腰鼓，最早可见载于南朝陈智匠所撰《古今乐录》,《记纂渊海·卷七十八·乐部》保存了早已散佚的《古今乐录》中对于鼓类乐器的完整记载。书载：

都昙鼓似腰鼓而小。毛员鼓似都昙而稍大。[1]

《古今乐录》简要记录了两种乐器的基本形制与大小，并未记载其应用乐种与演奏方式。在此之后，唐代杜佑编撰的《通典》延续并补充了《古今乐录》的记载。《通典·乐四》载：

都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。毛员鼓，似都昙而稍大。[2]

相较于《古今乐录》,《通典》补充了都昙鼓棒击的演奏方法，仍未记载其应用乐种。后周时窦俨编撰的《大周正乐》又继《通典》后进一步细化了棒击乐器配件的形制，已佚的《大周正乐》对鼓类乐器的记载可见于《太平御览·乐部十二》：

都昙鼓，似腰鼓而小，以小槌击之。毛员鼓似都昙而稍大。[3]

《大周正乐》对于两件细腰鼓的记载，除缺载应用乐种外，已经与《乐书·八音》记载内容一致。“腰鼓”与“正鼓”、“和鼓”的文献记载流传情况也是如此。

《乐书·八音》将“腰鼓”分别置于土之属与木之属，每条下除乐器形制外还记载了乐器典故与陈旸的个人观点，对于腰鼓形制的记载与《通典·乐典》、《大周正乐》相同，皆保持了《古今乐录》中“腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹”的形制描述。“正鼓”、“和鼓”并未出现在《通典》之中，《古今乐录》、《大周正乐》与陈旸《乐书》皆载为“一以正而一以和，皆腰鼓也”。

可见，对于细腰型鼓类乐器的记载，自《古今乐录》起，至《通典·乐典》、《大周正乐》再到陈旸《乐书》，其文献史源脉络清晰且增补有序。然而，《乐书·八音》中为满足八音分类而将“腰鼓”分别载于土之属与木之属，将铜鼓分大、中、小三条载于金之属，又为满足治书目的中的全面性而记载了极为复杂的和鼓、正鼓类乐鼓的不同称谓，使得《乐书·八音》中对于细腰型鼓名称与流变的记载极不清晰。下文将以细腰鼓类乐器的定名为线索，探寻该乐器的基本发展脉络。

二、细腰鼓与腰鼓

细腰型鼓的记载，最早见于南朝宋沈约所著《宋书》,《宋书·卷七十

[1]（宋）潘自牧编纂,《记纂渊海》,中华书局,1988 年版,第 1246 页。下文皆同。
[2]（唐）杜佑著,《通典》,岳麓书社,1995 年版,第 1936 页。下文皆同。
[3]（宋）李昉,《太平御览》,中华书局,1960 年版,第 59 页。下文皆同。

八·列传第三十八》载：

思话年十许岁，未知书，以博诞游遨为事，好骑屋栋，打细腰鼓，侵暴邻曲，莫不患毒之。[1]

除《宋书》外，成书时间稍晚，由南朝梁宗懔所著《荆楚岁时记》也明确记载了“细腰鼓”这一称谓，书载：

村人并击细腰鼓，戴胡头，及作金刚力士以逐疫。[2]

可见，细腰型鼓类乐器，至晚在南北朝时期已经广泛应用于民间音乐生活或巫术活动中，这时的细腰型鼓类乐器直接以形制命名，统称为细腰鼓。

关于细腰鼓的来源，学界以“西乐东渐”为主要观点，但也有少数学者认为细腰鼓可能产生于中原地区，本土起源的依据是早于文献记载的石窟壁画中，出现了汉人穿汉服演奏细腰型鼓的乐人形象，据此判断南北朝时期文献记载中的细腰鼓是壁画中细腰鼓的“回授东还”[3]。因文献记载的缺失，笔者对这类乐器的具体来源不再细考，仅就该乐器的历史发展脉络进行简要梳理。

腰鼓这一称谓，在文献记载中的出现时间要晚于细腰鼓。《古今乐录》中出现了“腰鼓”之名。可见，在南朝末年，已经出现了“腰鼓”这一称谓，其形制与前代“细腰鼓”相同，皆为“广首纤腹”，“腰鼓”之名应是直接由“细腰鼓”简化而来。这一时期“腰鼓”所指代的乐器形制，与现今所谓鼓腹红漆、两杖并击的腰鼓完全不同。《乐书》俗部木之属也载有“腰鼓”一条，这是由于腰鼓鼓匡的制作材料有陶质与木质两种，同一种类的乐器分属两个属类之中，是八音分类法的弊端，也反映了陈旸《乐书》追求全面性的治书标准。然而，无论是木质腰鼓、陶质腰鼓还是铜制“小铜鼓”，皆需两面或单面蒙皮，笔者认为，按照八音分类标准，以振动体的物理性质分类，可以将木质、土质或铜制蒙皮的细腰鼓并入革之属。

《乐书》木之属的“腰鼓”条除记载该乐器形制以外，还提供了另一条探寻细腰鼓发展的线索，该条目载：

土鼓，瓦音也。木鼓，木音也。其制同，其音异，祢衡衣采衣所击者是也。

陈旸认为土制与木制的细腰鼓形制相同而音色各异，并认为东汉末年祢衡所击之鼓（公元193年左右）即细腰型鼓。祢衡采衣击鼓的典故见载于《后汉书·文苑列传第七十》：

祢衡字正平，三国时人。孔融雅爱其才，数称赏於曹操。操欲见之，衡不肯往。操怀忿，而以其才，不欲杀之。闻衡善鼓，召为鼓吏。因会宾客，阅试音节，诸吏过者，皆令脱其故衣，更着岑牟单绞之服。次至衡，方操挝，踊跃而前，吏呵之曰：“鼓吏何不改服而轻进？”衡於是先解褒衣，次释馀服，裸身而立，徐取岑牟单绞而着之，复操挝，颜色不怍。操笑曰：“本欲辱衡，衡反辱孤。”

[1]（梁）沈约撰,《宋书》,中华书局,2000年版,第1329页。
[2]（晋）张华等撰；王根林等校点,《博物志·外七种》,上海古籍出版社,2012.08,第161页。
[3] 牛龙菲著,《敦煌壁画乐史资料总录与研究》,敦煌文艺出版社,1996年版,第457页。

衡对曰：“不敢以先王之法服为伶伦之衣。”[1]

若《乐书》记载确切，则细腰型鼓类乐器的出现年代可以追溯到东汉末年，这种类型的鼓在公元200年以前就已经广泛应用于世家贵族的宾客宴会之中。然而，陈旸生活年代与祢衡击鼓的史实时间上相距近千年，陈旸做出这种判断的依据无法考证，故这一论断的合理性有待考证。

三、汉鼓、魏鼓与正鼓、和鼓

“汉鼓”与“魏鼓”这两种鼓名就目前查阅资料所见，仅载于陈旸《乐书》。《乐书》记载中，两种鼓的型制都是“广首而纤腹”，汉鼓又有震鼓、杖鼓之名，魏鼓则与杖鼓、拍鼓、细腰鼓、正鼓、和鼓并列一条，“魏鼓”条下载有三幅配图，除每幅图上皆标有魏鼓、和鼓之名，又各自标注第一鼓、第二鼓、第三鼓之名。可见《乐书·八音》对细腰型鼓类乐器名称与形制的记载是十分混乱的。

革之属胡部“汉鼓”条载：

震鼓之制，广首而纤腹（即杖鼓也），汉人所用之鼓。

震鼓因汉人使用而被称作汉鼓，因文中记载模糊，“汉人”未载明作“汉代人”解，还是作“汉族人”解。《皇朝通典》中记载细腰鼓的由来，称“其制始于汉魏”，《乐书》“魏鼓”条亦载这类鼓是“汉魏用之”，据此推论“汉鼓”条中的“汉人”应该是相对于宋代的时间概念，而不是相对于胡人的区域概念，此处汉鼓即汉代细腰鼓的别称。汉鼓与魏鼓条目记载中都有杖鼓之名，两鼓之下又同时记载了“广首而纤腹”的形制特点，那么依据陈旸《乐书》记载判断，汉鼓与魏鼓或是细腰型鼓类乐器在不同历史时期的别称。

革之属胡部“魏鼓”条载：

魏鼓（杖鼓、拍鼓、细腰鼓、正鼓、和鼓）

昔苻坚破龟兹国，获羯鼓、〈革皆〉鼓、杖鼓、腰鼓，汉魏用之。大者以瓦，小者以木，类皆广首纤腰，宋萧思话所谓“细腰鼓”是也。唐有正鼓、和鼓之别。后周有三等之制，右击以杖，左拍以手，后世谓之杖鼓、拍鼓，亦谓之魏鼓。每奏大曲入破时，与羯鼓、大鼓同震作，其声和壮而有节也。今契丹拍鼓，如震鼓而小。

文中既载“苻坚破龟兹，获羯鼓、〈革皆〉鼓、杖鼓、腰鼓”，又载“汉魏用之”，则这类细腰鼓在前秦建元二十年（公元384年）苻坚破龟兹国前，已经被中原地区人民使用在音乐生活之中，时间顺序上并不成逻辑。然而，前秦之后，细腰鼓的流传在陈旸的记载中开始脉络清晰起来，刘宋之细腰鼓，唐之正鼓、和鼓，后周之第一鼓、第二鼓、第三鼓，宋之杖鼓、魏鼓，契丹之拍鼓，都是这

[1]（南朝宋）范晔著，《后汉书》，浙江古籍出版社，2000年版，第761页。

类细腰型鼓的名称。至于不同名称的细腰鼓之前是否有确切的形制区别，以及其演奏方式是否皆按后周三等鼓的“右手杖击，左手拍击”的演奏方法，《乐书》并没有记载。

就细腰鼓在宫廷音乐的使用方面，汉鼓、魏鼓、细腰鼓、拍鼓之名，并没有出现在唐十部乐或唐宋其它宫廷音乐活动的记载中。

而“腰鼓”之名在典籍记载中出现较为频繁，《通典·乐典》即载有汉代散乐使用腰鼓伴奏的史实：

汉安帝时，天竺献伎，能自断手足，刳剔肠胃，自是历婆罗门。乐用漆筚篥二，齐鼓一。散乐，用横笛一，拍板一，腰鼓三。其馀杂戏，变态多端，皆不足称也。[1]

“震鼓”也曾出现在百戏与女乐等娱乐性音乐活动的记载中，如陈旸《乐书》“女乐下”条记载了震鼓的使用：

至于优伶，常舞大曲，唯一工独进，但以手袖为容，踏足为节，甚妙串者，虽风旋鸟骞不逾其速矣。然大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞着入场，投节制容，故有催拍、歇拍之异。

震鼓与羯鼓一同使用，为大曲中的曲破部分伴奏，并与丝竹之乐合奏，直至宋代震鼓仍应用于宫廷宴乐之中。

而“和鼓”与“正鼓”往往配合使用，《唐六典》载：

凡大燕会，则设十部之位于庭，以备华夷：……七曰安国伎，竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、大筚篥，双筚篥、正鼓、和鼓各一，铜钹二，舞二人。……十曰康国伎，笛二，正鼓、和鼓各一，铜钹二，舞二人。[2]

正鼓与和鼓应用于唐代十部乐的安国乐与康国乐中，唐代以后失传。两鼓配合使用，可能是为追求不同的音高，而将腰鼓制作成大小不同的形制，以正鼓、和鼓之名相区别，类似于同属胡部的金之属乐器“和铜钹”与“正铜钹。

四、三等鼓制

《乐书·八音》“魏鼓”条载有“后周三等之制”一句，附图中记载了第一鼓、第二鼓、第三鼓之名三等鼓制由唐至宋广泛应用于宫廷音乐生活之中。《羯鼓录》载：

宋开府璟，虽耿介不羣，亦深好声乐，尤善羯鼓，始承恩顾，与上论鼓事，曰：“不是青州石末，即是鲁山花瓷。”捻小碧上掌，下须有朋肯之声，据此乃是汉震第二鼓也。且磉用石末花瓷，固是腰鼓，掌下朋肯声，是以手拍，非羯鼓明矣。（第二鼓者，左以杖，右以手指。）又开府谓上曰：“头如青山峰，手如

1（唐）杜佑撰，《通典》，山东画报出版社，2004.1，第 436 页。
2（唐）李林甫，《唐六典》，中华书局，1992 年版，第 404 页。

白雨点，此即羯鼓之能事也。”山峰取不动，雨点取碎急。上与开府兼擅两鼓，而羯鼓偏好，以其比汉震稍雅细焉。[1]

文中记载了唐代玄宗与宋璟善于演奏的两种鼓，一种是“头如青山峰，手如白雨点”音色雅细的羯鼓，因其演奏时以保持头部不动为佳，因此可以判断羯鼓不用手拍，用两杖敲击发声。第二种是“不是青州石末，即是鲁山花瓷。”音色粗沉的“汉震第二鼓”，是鼓匡瓷制或石制，“左杖右击”的腰鼓形制，即本节所讨论的细腰型鼓。林谦三在《东亚乐器考》中认为：“汉、震、第二鼓是同一乐器的三种称谓,并非一个独立名称。”[2]赵为民在《宋代杖鼓》[3]中同样阐述了这一观点。笔者认为，“第二鼓”即指“三等鼓制”中的第二鼓，汉震之名应是《乐书·八音》中“震鼓”条的来源，“汉震第二鼓”应是一件鼓而不是三件鼓，“汉震”可能是当时对这一类细腰鼓的称谓,而“第二鼓”则是细腰鼓按不同音高的进一步细化。

然而“第一鼓”之名仅见载于《乐书·八音》的附图中，其它唐宋载乐文献多是将杖鼓与第二鼓、第三鼓并列记载。《新唐书·礼乐志》并载杖鼓、第二鼓与第三鼓：

革有杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓。[4]

同样将这三种鼓并列记载的还有陈旸《乐书》卷一五九“汉乐”条载：

汉乐以杖鼓、第二腰鼓、第三腰鼓、下调笛并拍板五色为一部，后又合燕设乐通为一部。盖起自鼓笛部也。

以及《辽史》卷五十四《乐志》载：

今之散乐，俳优歌舞杂进，往往汉乐府之遗声。晋天福三年(公元938年)遣刘煦以伶官来归，辽有散乐，盖由此矣。……散乐器：麝篥、箫、笛、笙、琵琶、五弦、箜篌、筝、方响、杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓、鞋拍板。[5]

可见，由唐至辽，三等鼓制始终应用于宫廷音乐演奏中。然而，既有第二、第三鼓，则必有第一鼓，而《乐书》以外的文献中并没有记载所谓“第一鼓”的名称，而是将杖鼓与第二鼓、第三鼓并列，依照以上几例，我们是否可以认为与第二鼓、第三鼓并列的“杖鼓”即第一鼓，第二鼓、第三鼓应是杖鼓形制大小及发音高低的变体，一如《通典》所载正鼓与和鼓的应用关系。

---

[1]（宋）李昉著,《太平广记》,中国文史出版社,2003年版,第373页。
[2] 林谦三，《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1999年，110页。
[3] 赵为民.《宋代杖鼓》. 中国音乐,1991,01:70。
[4]（宋）欧阳修撰,《新唐书》,中华书局,200年版,第313页。
[5]（元）脱脱等撰,《辽史》,中华书局,2000年版,第541页。

五、杖鼓与两杖鼓

有关杖鼓与两杖鼓，即羯鼓是细腰型鼓还是漆筒形鼓的争议，来源于《梦溪笔谈·乐律》中的一段记载：

唐之杖鼓，本谓之“两杖鼓”，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之，则唐之“汉震第二鼓”也。明帝、宋开府皆善此鼓，其曲多独奏，如鼓笛曲是也。今时杖鼓，常时只是打拍，鲜有专门独奏之妙，古典悉皆散亡。顷年王师南征，得《黄帝炎》一曲于交趾，乃杖鼓曲也。[1]

沈括在文中明确记载了两种鼓，一种是唐时有杖鼓之称的“两杖鼓”，即两头用杖的羯鼓。另一种是宋时有杖鼓之称的“汉震第二鼓”，即左击右拍的细腰型鼓。“杖鼓”这一称谓所指代的乐器由唐至宋已发生了改变。部分学者仅凭唐玄宗与宋璟善于演奏羯鼓，就笼统的将羯鼓与汉震第二鼓视为同一乐器，然而《乐府杂录》中已经明确记载了玄宗与宋璟同时善于演奏羯鼓与汉震第二鼓。汉、震、第二鼓是一鼓还是三鼓难以确定，然而沈括已经认识到唐代杖鼓与宋代杖鼓所指代的乐器形制的不同。唐代胡乐器的爆发性兴盛后，冲击了中原地区原本虽然并不统一但各成体系的乐器命名系统，这一时期传入的细腰鼓类乐器种类繁多且形制上并不具备较大区别，这使得鼓类乐器名实关系在经历五代十国动荡后已经混乱。对于陈旸与沈括等文学家而言，明确地辨识各类胡鼓的具体形制与名称的不同并非易事。

此外，有关羯鼓与杖鼓的合奏的记载，也可以证实这羯鼓在唐代以后与杖鼓并不是指代同一种乐器，如《东京梦华录》载：

（教坊乐部）后有羯鼓两座，如寻常番鼓子，置之小桌上，两手皆用杖击。鼓杖鼓应焉。[2]

被称为“杖鼓”的左击右拍细腰型鼓类乐器，宋代以后一直广泛应用于宫廷音乐之中，《元史·礼乐志五》[3]载：

杖鼓，制以木为匡，细腰，以皮冒之，上施五彩缀带，右击以杖．左拍以手。

《明会典·大乐制度》[4]载：

杖鼓三十六个，每个二面，其下铁圈口二。一面冒以犊皮，径一尺二寸五分；一面冒以山羊皮，径一尺二寸。冒缝、用红皮掩钱。细腰木匡，广一尺七寸九分。

《律吕正义》载：

杖鼓上下二面，木匡细腰，以红漆竹片击之。其制始于汉魏，今有大小二

---

[1]（宋）沈括著；《梦溪笔谈》，上海古籍出版社，2013.06，第 43 页。
[2]（宋）孟元老原著；姜汉椿译注，《东京梦华录全译》，贵州人民出版社，1998.07，第 216 页。
[3]（明）宋濂撰，《元史》，中华书局，1976 年版，第 1773 页。
[4] 杨家骆主编，《中国音乐史料》第五册，鼎文书局，1982 年版，第 1573 页。

种。小杖鼓，元史谓之扎鼓，左手持而右手击之。盖后周杖鼓有三等之遗制。[1]

被称为“杖鼓”的细腰型鼓自宋至清一直应用于宫廷音乐之中，元、明、清三朝的杖鼓不再保留唐代至后周所时兴的“三等之制”，第二鼓、第三鼓的形式在宋代以后既已消亡。

六、《乐书·八音》记载的细腰铜鼓

《通典·乐典》并未记载铜鼓，《古今乐录》载：“铜鼓，铸铜为之，虚其一面，覆而击其上。”《大周正乐》在此之外又补充道：“南蛮扶南、天竺类皆如此。岭南豪家则有之，大者广尺馀。”《乐书·八音》中记载了分大、中、小三条“铜鼓”，其中“大铜鼓”条载：“铜鼓，铸铜为之，作异兽以为饰，惟以高大为贵，面阔丈馀，出于南蛮、天竺之国也。”所载形制与《大周正乐》中的记载较为接近，应是一类乐器。而《乐书·八音》中记载的“小铜鼓”，是一种单面蒙皮的细腰型鼓，《太平广记·卷第二百五·乐三》详细记载了这一乐器的形制：

蛮夷之乐，有铜鼓焉。形如腰鼓，而一头有面，鼓面圆二尺许。面与身连，全用铜铸。其身遍有虫鱼花草之状，通体均匀，厚二分以来。炉铸之妙，实为奇巧。击之响亮，不下鸣鼍。贞元中，骠国进乐，有玉螺铜鼓。（玉螺皆螺之白者，非琢玉所为也）即知南蛮酋首之家，皆有此鼓也。[2]

“中铜鼓”载：“铜鼓之小者，或大首纤腹，或容体广面，虽以铜为体，要须待革成声也。”中铜鼓条并不是记载了一类乐器，而是论述性记载了铜鼓不论“大首纤腹”还是“容体广面”都是铜体蒙皮的形制。《世本》载：“巫咸作鼓，铜鼓盖南中所制。[3]”可见南方少数民族使用铜鼓的历史可以追溯到先秦时期。《乐书》在胡部革之属另载“骆越鼓”条，《文献通考》将这一条并入金之属胡部的“大铜鼓”条。骆越鼓最早出自范晔《后汉书》：

马援好骑，善别马名。交趾得骆越铜鼓，乃铸为马式进上。

晋代裴渊编纂的《广州记》中有对这一民族铜鼓民俗的记载：

狸獠铸铜为鼓，鼓惟高，大为贵，面阔丈余。初成，县之于庭，克晨置酒招致同类，来者盈门，豪富子女以金银为钗，执以叩鼓，叩毕，留遗主人。[4]

铜鼓自先秦至宋一直在南方少数民族中占有重要地位，其意义与其说是乐器，不如说是富豪之家彰显身份地位的象征，以及向中原地区统治者示好的供奉

---

[1]（清）康熙、乾隆敕传，《律吕正义》，商务印书馆，1936 年 09 月第 1 版，第 4565 页。
[2]（宋）李昉著，《太平广记》，中国文史出版社，2003 年版，第 373 页。
[3]（汉）宋衷著，《世本八种》，中华书局，2008.08，第 439 页。
[4]（宋）王应麟著，《玉海·卷一百十》，广陵书社，2003 年版，第 2016 页。

品，至少在汉代以后其礼器意义大于乐器意义。《乐书·八音》中记载的细腰鼓，只是符合面广而腰细的特征，与本节所讨论的便于携带用以击节和乐的细腰鼓不同。

笔者认为，细腰型鼓汉代时可能已经在中原地区流传，至晚在南朝时已广泛应用于民间音乐生活之中。在这一类乐器流行初期，仅以乐器形制“细腰鼓”或“腰鼓”代指其名，南北朝时期，腰鼓的含义仅指细腰型鼓类乐器。后人据该乐器的兴起时间，将其先后称为汉鼓与魏鼓，这两种名称体现了“右手杖击，左手拍击的细腰鼓类乐器”发展初期的历史渊源。由于我国古代乐器命名体系并不完善，这类细腰型鼓又先后产生震鼓、拍鼓、杖鼓等别名。而细腰型鼓类乐器在唐代发展到鼎盛期，为使得细腰型鼓可以满足宫廷中更为复杂的燕乐乐曲的演奏需要，逐渐发展成大小型制不同故而音高有差的正鼓、和鼓与第二鼓、第三鼓等形制。唐代宫廷多部伎中，仍使用周边臣服国家的音译细腰鼓名，其具体形制与汉译名细腰鼓不会有太大区别。至宋代，经历唐代胡乐器的爆发性兴盛后，一些外来乐器逐渐衰落直至消亡，此前混杂的细腰型鼓类乐器的名称，逐渐被固定称谓“杖鼓”所取代，“杖鼓”之名一直延续到清代。

细腰鼓在唐时随着胡乐爆发性兴盛而广泛应用于宫廷与民间演乐活动之中，及至宋代，乐器发展趋于稳定，细腰鼓的发展与应用也随之趋于平缓，宋代以后，细腰型鼓逐渐退出了汉族民间音乐生活。细腰鼓的发展与定名，清晰的反映出唐宋两朝胡乐器兴盛与分流的发展脉络，并突显出宋代以前乐器定名体系随意性导致的文献记载问题。相较于同一时期的其它文献，《乐书·八音》对于细腰型鼓类乐器的记载较为全面。

第二节 弦鼗与汉族弹弦乐器的发展

在中国古代乐器发展史中，弹弦乐器的流变史尤其复杂，涉及到中外音乐的交流与融合、乐器形制的成熟与完善、乐器名称及使用场合的不断变化等多种因素的影响，其兴盛与分流极具时代特征。弹弦乐器大致可划分为中原地区本土创制与外来传入两大类，汉族本土弹弦乐器主要有今之阮、三弦与月琴，这三种乐器的产生与发展并不是各自独立的，在其形制与名称的确定过程中，三者之间发展脉络相互交融，其始源可以追溯到秦汉之交产生的“弦鼗”。然而，《乐书》中并没有“弦鼗”一条，其它文献资料中，也没有出现对弦鼗形制与应用的记载，弦鼗作为汉族弹弦乐器发展史上的重要一环，对它的源起与发展进行考辨是十分必要的。

一、“弦鼗”考辨

“弦鼗”最早记载于西晋傅玄（公元 217-278 年）所著《琵琶赋》的序文中，该文转引三国时曹魏（公元 220-266 年）文学家杜挚的言论：“秦末百姓苦长城之役，弦鼗而鼓之。”[1]显然，“弦鼗”在《琵琶赋》中的使用，并不是作为乐器名称，而是做动宾词组，指张弦于鼗鼓。张伯瑜在《弦鼗一词的说明》中对这一问题有着详细分析：

分析其句法，弦鼗二字并非一名词，而“鼗”应是一名词，“弦” 是一动词。 意为把弦置于鼗上之义。 因为，如果把弦鼗合为一名词的话，动词“鼓”字即在名词弦鼗之后，而名词弦鼗又是动词鼓字的宾语，这样实际造成宾语前置。但宾语前置在古汉语中一般是用在否定句或疑问句中宾语为代词的情况下……而“百姓弦鼗而鼓之”一句，既非否定句，也非疑问句，而且宾语也不是一代词，所以，没有理由把它理解为宾语前置。既非宾语前置，那么“弦鼗”二字就不能合为一名词了。[2]

可见，魏晋时期，弦鼗并不是作为固定的乐器名称而出现在文献记载之中。但是，秦朝末年在我国西北地区，已经出现了在鼗鼓上张弦而制成的弹弦乐器，汉族竖抱弹弦乐器已见雏形。

傅玄之后，弦鼗再次出现于东晋咸和初（公元 327 年左右）王訚期所著《绛幕祠仪》中：“琵琶出于弦鼗，笙簧基于丝竹。”[3]原文已佚，佚文可见于《太平御览》与《事物纪原》中。六朝骈文迤逦，文中弦鼗与丝竹相对应，显然并不是作为固定乐器名称出现在文献记载之中。

南朝陈（公元 557 年-589 年）释智匠所编纂的《古今乐录》载：“琵琶出于弦鞉，杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而歌之。”[4]原书已经散佚，这条文献可见于初唐虞世南所撰《初学记》与中唐白居易撰《白氏六帖事类聚》中。《古今乐录》关于弦鼗与琵琶的记载，是将杜挚与王訚期的言论合撰而成，此处的弦鼗并不能确定是乐器名称。

自唐代起，弦鼗开始作为乐器名称出现在文献记载之中。唐初虞世南《琵琶赋》载：“寻斯乐之惟始，乃弦鼗之遗事，慰远嫁之羁情，宽绝域之归志。”[5]“ 弦鼗之遗事”的说法被后世文献大量转引。《通典・乐典》载：

---

[1] 韩格平等著,《全魏晋赋校注》,吉林文史出版社,2008.12,第 97 页。
[2] 张伯瑜，《“弦鼗”一词的说明》[J]. 中国音乐,1985,02
[3]（清）严可均,《全上古三秦汉三国六朝文》第四册・晋（下）,河北教育出版社,1997 年版,第 1170 页。
[4]（唐）徐坚等著,《初学记》,中华书局,1962 年版,第 391 页。
[5] 同注 3。

今《清乐》奏琵琶，俗谓之“秦汉子”，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。[1]

《新唐书·乐志》载：

琵琶圆体修颈而小，号曰“秦汉子”，盖弦鼗之遗制。[2]

《事物纪原》“嵇琴”条载：

杜挚《赋》序曰：秦末人苦长城之役，弦鼗而鼓之，记以为琵琶之始。按，鼗如鼓而小，有柄，长尺余。然则系弦于鼓首，而属之于柄末，与琵琶极不彷佛，其状则今嵇琴也，是嵇琴为弦鼗遗象明矣。[3]

此处“弦鼗”似乎已经成为固定的乐器名称，但没有出现“弦鼗”具体形制与应用的记载，只是将弦鼗与琵琶或嵇琴的起源相关联。宋代以前，乐器定名体系并不完善，新传入的外来乐器与已有的本土乐器使用同一名称的问题大量出现，造成了乐器形制不断发展的过程中乐器名称的混乱。

因此，我们是否可以得出这样的推断，“弦鼗”在初期文献记载中，只是作为一种乐器雏形的描述形式而出现，唐代以后，开始作为具体乐器名称使用在文献记载中，代指由鼗鼓发展到秦汉子的中间过程中汉族弹弦乐器的初期形态。由在张弦于鼗鼓进行简单的伴奏，发展到形制较为成熟的秦汉子，其过程并不是一蹴而就的。汉族弹弦乐器发展初期形制较为简陋，仅流传在劳苦大众中，固而没有正式命名，以“弦鼗”来命名这一雏形，用以串联汉族弹弦乐器的发展史是合理的。

二、汉族弹弦乐器发展的混沌期

关于汉族弹弦乐器是否出于弦鼗也有争议，林谦三、田边尚雄为代表的日本学者对本土说提出异议，郑祖襄在《弦鼗研究的争议与讨论》[4]一文中，从古代鼗的形制、唐代文献记载、音乐图像三方面，对此做了详尽的论证，并以丰富例证驳斥了“传播学派”的“西乐东渐”说。汉族弹弦乐器起源于“弦鼗”已成共识，然而，由弦鼗直接演变而来的汉族弹弦乐器，其基本形制与后续发展仍待研究。

（一）鼗与三弦

弦鼗的直接起源是鼗鼓，鼗鼓这一乐器在《诗经》中就有记载，《周礼》中已有鼗鼓应用于雅乐的记录，汉画像石刻中描绘的鼗鼓广泛应用于百戏、鼓吹以及丝竹乐队。鼗鼓本是汉民族创造的乐器形式，《乐书》却在“秦汉琵琶”条下

[1]（唐）杜佑著,《通典》,岳麓书社,1995.11,第1933页。
[2]（宋）欧阳修撰,《新唐书》,中华书局,200年版,第313页。
[3]（宋）高承撰,事物纪原,中华书局,1989年04月第1版,第100页。
[4] 郑祖襄：《“弦鼗”研究的争议与讨论》[J]. 中国音乐学，2005年第一期。

载："本出于胡人弦鼗之制。"并据此将"秦汉琵琶"置于胡部。郑祖襄在《"弦鼗"的争议与讨论》[1]一文中溯流探源，认为《乐书》之讹误在于以《新唐书》为文献来源，而《新唐书》对弦鼗记载的错误，则出于对《通典》的误读与简化，以至于以讹传讹，为意图论证阮咸类乐器是由外族传入的学者提供了错误依据。

鼗鼓的形制并不是一成不变的，在发展过程中，鼓柄长短，柄端鼓腔数量都有不同，然而，鼗鼓的基本形制一直保持直柄插入两面蒙皮的鼓匡，摇击发声的形制特征。笔者认为，由鼗转化为弦鼗，是由膜鸣转化为弦鸣，匡体蒙皮会降低弦振动的难度，并对音量也有影响。因此，不论鼗到弦鼗经历了怎样的乐器完善过程，匡体蒙皮都是最可能的发展形式，作为汉族弹弦乐器的初始形态的弦鼗应是圆盘直柄、两面蒙皮、无品相的较为简单的形制构造。然而，弦鼗的形制已不可考，若我们省略汉族弹弦乐器发展的中间环节，直接将现代形制固定的弹弦乐器与鼗鼓进行对比，最为与之接近的乐器类型是今之三弦。二者共同具备了盘圆柄直、两面蒙皮的特性。一般学者在讨论由鼗鼓演化而来的弹弦乐器时，只是以"圆形共鸣箱,音箱上有长柄,柄上张弦、竖式弹弦"为标准，将其直接与阮咸相连，从而忽略了鼗鼓两面蒙皮的初始形态。

然而三弦的产生时间一般被认定为元代，依据乐器图像可将其出现时间提前到辽代，北京房山云居寺辽塔砖石上即已出现三弦伎乐石雕像[2]。在图像例证之前，唐代文献中，曾出现关于"三弦"的记载，但通常被认为是行文中的讹误或简写。如，玄宗朝崔令钦撰《教坊记》载：

妓女入宜春院，谓之"内人"，亦曰"前头人"，常在上前头也。其家犹在教坊，谓之"内人家"平人女以容色选入内者，教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者，谓"搊弹家"。[3]

中华书局本考订文献后，认为此处的"三弦"应是"五弦"的讹误。晚唐段成式《酉阳杂俎》中也有关于"三弦"的记载：

诸乐中如琴者，长四尺，九弦，近头尺余方广，中有两道横，以变声，又如一酒榼，三弦，长三尺，腹面上广下狭，背丰隆。[4]

学者多认为文中"三弦"是指有三根琴弦的古琴，无法将其视为唐代出现三弦的证据。《新唐书·列传第一百四十七·南蛮下》中，记载了张有三根弦的龙首琵琶与云和琵琶：

（骠国）有龙首琵琶一，如龟兹制，而项长二尺六寸餘，腹广六寸，二龙相向为首；有轸柱各三，弦随其数，两轸在项，一在颈，其覆形如师子。有云头琵

[1] 同上注。
[2] 何昌林，《三弦——渤海琴(锨琴、锹琴、秋琴)》[J]. 中国音乐,1989,04
[3]（唐）崔令钦撰；任中敏笺订；喻意志，吴安宇校理；王小盾，陈文和主编,《教坊记笺订》,凤凰出版社,2013年版,第46页。
[4]（唐）段成式著,《酉阳杂俎》,齐鲁书社,2007年版,第15页。

琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字，三弦，覆手皆饰虺皮，刻捍拨为舞昆仑状而彩饰之。[1]

可见，至少唐代南方少数民族地区已经盛行三根弦的竖抱弹弦类乐器，只是当时仍以这类乐器的统称命名称之为琵琶。至五代时期，《旧五代史·晋书·少帝级二》载有“三弦胡琴”：

帝自期年之后，于宫中，间举细声女乐；及亲征以来，曰于左右，召浅蕃军校，奏三弦胡琴，和以羌笛，击节鸣鼓，更舞迭歌，以为娱乐。[2]

胡琴在《乐书》中仍是胡族弦乐器的统称，其含义与今不同。因此，三弦胡琴的形制也难以判断是拉弦乐器还是拨弦乐器。但是，可以确定的是，元代三弦形制与名称确定之前，三根弦的竖抱弹弦乐器已经应用于音乐生活之中，以双面蒙皮、直柄、三弦、竖抱弹弦为特征的汉族弹弦乐器，其应用应不会晚于唐代。

（二）鼗与阮咸

一般认为汉族弹弦乐器的发展经历了由鼗、弦鼗、秦汉子、秦汉到阮咸琵琶的发展脉络。即虞世南《琵琶赋》所载：“寻斯乐之惟始，乃弦鼗之遗事。”[3]西晋傅玄《琵琶赋·序》中除记载“弦鼗”说以外，另载有“乌孙公主”说：

《世本》不载作者，闻之故老，云：汉遗乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人知音者载琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。[4]

《宋书·乐志》、《初学记》、《通典·乐典》、《太平御览》皆转引了这段记载，以论述汉族弹弦乐器的起源。然而，从乐器学角度分析，齐特尔类矩形音箱的弦乐器琴、筝、筑等，如何能直接演变成与其形制毫不相干的，竖抱有柄的弹弦乐器呢？这种转变是不符合乐器基本发展规律的。或者说，阮咸的品相等与音律相关的构造，来源于当时已经成熟的琴、筝、筑等乐器，而它圆体修颈的外形则是传袭于当时已流行于民间的弦鼗。而当时并没有弦鼗这一乐器名，因此，作为阮咸前身的竖抱弹弦乐器没有出现在文献记载中。

笔者认为，汉族弹弦乐器在弦鼗的基础上吸收了其它乐器品相的构造理念而基本成型，在汉代被定名为琵琶。阮咸又进一步发展，由两面蒙皮演变为全木质音箱，这一转变极有可能是在“弦鼗”的基础上，为便于马上演奏与远途携带而再次发展的结果。

---

[1]（宋）欧阳修，宋祁撰，《新唐书》，中华书局，2000 年版，第 4785 页。
[2]（宋）薛居正等撰，《旧五代史 4》，中华书局，2003 年版，第 1087 页。
[3]（唐）徐坚等著，《初学记》，中华书局，1962 年版，第 393 页。
[4]（清）严可均，《全上古三秦汉三国六朝文》第四册·晋（下），河北教育出版社，1997 年版，第 460 页。

三、秦汉子、秦汉、秦琵琶、秦汉琵琶与阮咸

《乐书·八音》中记载了三条汉族弹弦乐器，分别是位于胡部的“秦汉琵琶”与俗部的“阮咸琵琶”、“月琴”。“月琴”的形制与流传记载清晰，而“秦汉琵琶”与“阮咸琵琶”的条目内容及附图中错误较多，陈旸并没有认识到汉族弹弦乐器与外来琵琶形制的不同。马端临误将“搊琵琶”认作乐器条目，因此在该条目之下补充了《通典》中关于“琵琶”的记载，增补内容中出现了“秦汉子”与“秦汉”两个名称。《乐书·八音》所载“阮咸琵琶”条中又出现秦琵琶的称谓，可见唐宋时汉族弹弦乐器定名体系之混乱。《通典·乐典》“琵琶”条载：

今清乐奏琵琶，俗谓之“秦汉子”，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云：“体圆柄直，柱有十二。”其他皆充上锐下，曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。兼似两制者，谓之“秦汉”，盖谓通用秦、汉之法。[1]

《通典》记载了三类乐器，第一类是“秦汉子”，形制为盘圆柄直体型较小，出于弦鼗，用于清乐演奏。《新唐书·乐志》中也载有“秦汉子”，但并不是用于清乐演奏而是用于隋代法曲：

初，隋有法曲，其音清而近雅，其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小，号曰“秦汉子”，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦汉所作,其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。[2]

第二类没有记载名称，只载形制是上大下小、曲项、体型较大的胡乐器。

第三类称为“秦汉”，它的形制与前两类有着某些共同特征。

《乐书·八音》“秦汉琵琶”条载：

圆体修颈，如琵琶而小，柱十有二。惟不开目为异，盖通用秦汉之法，四弦四隔，合散声四，隔声十二，总二十声。

以形制判断，陈旸所记载的“秦汉琵琶”即《通典》中的“秦汉子”。据《旧唐书》记载，在隋代清乐演奏所使用的乐器中有“秦琵琶”，《旧唐书·乐志》载：

隋平陈，因置清商署，总谓之清乐，乐用钟一架，磬一架，琴一，三弦琴一，击琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶二，歌二。[3]

则据使用乐种判断，《旧唐书》中的“秦琵琶”亦《通典》所载“秦汉子”。则“秦汉子”、“秦琵琶”与“秦汉琵琶”应是同一件乐器的不同称谓。

而《通典·乐典》“阮咸”条载：

---

[1]（唐）杜佑著，《通典》，岳麓书社，1995.11，第1933页。以下皆同。
[2]（宋）欧阳修，宋祁撰，《新唐书》，中华书局，2000年版，第4785页。
[3]（后晋）刘昫等撰，《旧唐书》，中华书局，2000年版，第717页。

阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。

《乐书》“阮咸琵琶”又条：

阮咸五弦，此秦琵琶，而颈长过之，列十二柱焉。唐武后时，蒯明於古冢得铜琵琶，晋阮咸所造也。

两书皆记载阮咸即“秦琵琶”，若如此，则秦汉子、秦琵琶、秦汉琵琶与阮咸琵琶具为同一乐器的不同称谓，显然，在唐宋文献记载中，几种汉族弹弦乐器的名称已经产生了混乱。笔者认为，仅依据形制描述判断，《通典》记载的三种弹弦乐器，第一种“圆体修颈而小”的乐器可能是今之三弦，而“充上锐下，曲项，形制稍大，本出胡中”的乐器可能是今之琵琶，即当时的曲项琵琶。兼似两制者可能是今之阮咸。

武则天时出现了阮咸之名，唐代是阮发展的高峰，这一时期，阮取材名贵，曲目丰富，发展了相和品以满足乐曲演奏的需要，并出现了形制稍小的月琴。约从唐代起就有了月琴之名，取其形圆似月，声如琴。《乐书·八音》“月琴”条载：“形圆项长，上按四弦十三品柱，象琴之徽，转轸应律，晋阮咸造也。”可见，月琴与阮咸形制相同，被认为是阮咸的在发展。唐代阮之一类的兴盛可能是受该时期弹弦乐器大盛之风的影响。到了宋代，阮咸的称谓已经确定，形制也与琵琶有了明显区分，在此之前，这类乐器的名称与形制演变复杂。而宋代乐器整体发展的趋势相比于唐代的盛极转而趋于平缓，进入了传统乐器形制、命名与使用的定型期，因此，部分乐器因音色限制等多种原因被相近的乐器类型所取代，从而逐渐退出了音乐生活，宋代的阮则先后受到琵琶与月琴的冲击而逐渐衰落。汉族弹弦乐器的发展进入以今之三弦为主体的新格局。汉族弹弦乐器在唐宋时期的发展，反映了雅乐器之外的传统民族乐器，在外来乐器冲击下流变、兴衰与再发展的完整过程，其定名与性质演变过程仍需深入讨论。

第三节 横向乐器研究

同一属类乐器的纵向发展，可以反映唐宋时期乐器整体的发展规律。《乐书·八音》所记载的四百余种乐器名类，除以属类划分并考证其纵向发展脉络外，还应注重不同属类乐器在横向对比中显示出的命名或使用规范层面的共同特征。横向乐器研究，一定程度上反映了有宋一代乐器发展的一般规律，以此作为还原乐器断代发展概况的初步探索。

一、云和类乐器

北宋时期，“云和”一词被大量使用在汉族本土乐器的乐器命名之中。《乐书·八音》在各属的俗部乐器中，记载了“云和琵琶”、“云和筝”与“云和笙”三件以云和命名的乐器条目，“琴瑟上”、“云和琵琶”、“云和笙”三条的行文内容中，又出现了云和琴与云和瑟两件乐器。 然而，“云和”并不是在宋代才出现的乐器类别，早在西周时期，“云和”一词已开始出现在相关乐器记载中。

（一）《周礼》中作为地域名称的“云和”

“云和”一词在《周礼》中已经开始与乐器相关联，《周礼·春官·宗伯第三》载：

凡乐，圜锺为宫，黄钟为角，太簇为征，姑洗为羽；雷鼓、雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞；冬日至，於地上之圆丘奏之；若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函锺为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽；灵鼓、灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞；夏日至，於泽中之方丘奏之；若乐八变，则地祇皆出，可得而礼矣。凡乐，黄锺为宫，大吕为角，大簇为徵，应锺为羽；路鼓、路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，《九德》之歌，《九磬》之舞，於宗庙之中奏之；若乐九变，则人鬼可得而礼矣。[1]

《周礼》中记载了三类祭祀音乐形式，一类以黄钟为角，奏于圆丘，六变以祭天，使用的乐器是雷鼓、雷鼗、孤竹管与云和之琴瑟；第二类以太簇为角，奏于方丘，八变以祭地，使用的乐器是灵鼓、灵鼗、孙竹管于空桑之琴瑟；第三类以大吕为角，奏于宗庙以祭祖先，使用的乐器是路鼓、路鼗、阴竹管与龙门之琴瑟。文中所载云和与空桑、龙门相对应，郑玄在《周礼注疏》中对这三个词语的解释是：“云和、空桑、龙门皆山名。”[2]在《乐书·八音》的记载中，雷、灵、路三鼓、三鼗，与孤竹、孙竹、阴竹三管，皆作为乐器条目单列记载，而云和、空桑、龙门三琴瑟却并没有出现在乐器条目之中，可见陈旸认可郑玄的注解，即认同云和、空桑、龙门不是乐器名类。“琴瑟上”条中，陈旸记载道：“云和，阳地也，其琴瑟宜于圜丘奏之。空桑，阴地也，其琴瑟宜于方泽奏之。龙门，人功所凿而成也，其琴瑟宜于宗庙奏之。”陈旸在论述中对这三处地域赋予了进一步的自然与文化内涵，从而解释了不同祭祀场合选择不同琴瑟的原因。他认为，云和之地阳气旺盛，故而由该地域产出木材所制作的琴、瑟类乐器，适用于祭祀天神。可见，“云和”一词作为地域名称最早出现在乐器记载之中，云和琴瑟居于三大祭祀礼乐之首，是最高级别的祭祀乐器。

然而，空桑与龙门作为地名在古代文献中多有记载，而“云和”却较少出

[1]（汉）郑玄注,《周礼注疏·中》,上海古籍出版社,2010.10,第648页。
[2] 同上注。

现在与上古圣人相关的历代文献之中。因此，陈旸在“琴瑟上”一条中，对“云和”的来源做了进一步的推论，《乐书》载：“颛帝生处空桑，伊尹生于空桑，禹凿龙门，皆以地名之，则云和岂《禹贡》所谓‘云土’者欤？”陈旸认为，“云和”即《禹贡》中出现的“云土”，依《尚书·夏书·禹贡》所载：“荆及衡阳惟荆州。江、汉朝宗于海，九江孔殷，沱、潜既道，云土、梦作乂。”[1]则“云和”的地理位置应在今荆州附近。但是，陈旸并没有记载这一结论的出的推演过程，可能仅凭两个词语中都含有“云”字，以此将“云和”与上古圣人相联系，这一推论十分牵强，而且是没有必要的。

（二）“云和笙”与道教

《周礼》之后，“云和”与笙相联系再一次出现在乐器记载中，此时的“云和笙”不是固定乐器名称。东汉时期班固所撰《汉武帝内传》载：

王母乃命诸侍女王子登弹八琅之璈，又命侍女董双成吹云和之笙，石公子击昆庭之金，许飞琼鼓震灵之簧，婉凌华拊五灵之石，范成君击湘阴之磬，段安香作九天之钧。[2]

文中与“云和”与八琅、昆庭、震灵、五灵、湘阴、九天等词对应，其中“湘阴”一词是地域名称，而其他多是具有神秘色彩并隐含一定吉祥高洁的寓意的词语。此时的“云和”，或仍是地名，或是带有美好寓意的词语，而不是《乐书·八音》在“云和笙”条下所记载的笙“其首象云”的形制特征。以为的乐器。陈旸“云和笙”下，仅记载了西王母侍女奏乐的传说，然而出自《汉武帝内传》的“云和笙”，并不是真实存在的乐器，又何来“其首象云”的论断呢？《乐书》甚至还有“云和笙”的附图，图中每一笙管的管端都刻有明显祥云图案。

笔者认为，《乐书》对云和笙“其首象云”的形制描述，并没有宋代应用史实的辅证或其它文献来源的支持，在宋代其它史料中，并没有出现这类制式的相关记载，因此，《乐书》此处文字内容与附图的合理性值得进一步分析。或者宋代确有以雕刻云纹为形制特征的云和类乐器，然而，陈旸却没有为此提供任何有力的理论支持。

陈旸《乐书》以后，“云和笙”的记载往往出现在道教典籍之中，如元代道家著作《徐仙翰藻·卷七》载：

葛川老人王方平，偶过东吴访蔡经。时人不见仙人形，只闻空中车马声。金盘玉盏罗八珍,酒阑一奏云和笙。[3]

清代乐钧《耳食录》书中对疯道人的记载：

当时相识人，轮转沙尘间。十万紫宫女，大半非朱颜。双泪不可涸，下救

[1]（汉）孔安国传,《尚书正义》,上海古籍出版社,2007 年版,第 2 页。
[2]（汉）班固撰,《汉武帝内传》,中华书局,1985 年版,第 21 页。
[3]王福梅著,《明代灵济道派研究》,巴蜀书社,2013 年版,第 70 页。

溟渤乾。却听云和笙，还求神鼎丹。朗然化片月，流光照人寰。[1]

云和的出现通常与祭祀、神仙相连，使得这一词语逐渐带有吉祥的隐喻。因此，唐代出现了较多以云和命名的事物，如云和殿、云和之舞等，可见，至少在唐代，“云和”一词并不是以刻云纹为饰为标准的。

（三）《乐书》释为“其首象云”

陈旸《乐书》笼统的将“云和”类乐器，解释为形制上刻有云纹的乐器。除上文所述“云和笙外”，《乐书·八音》中记载的刻有祥云纹的云和类乐器还有：

“大瑟”条载：“四隅刻云以缘其武，象其出于云和。“

“云和琵琶”条载：“云和琵琶如筝，用十二弦施柱弹之，足黄钟一均而倍六声，其首为云象，因以名之，非《周官》云和琴瑟之制也。”

“云和筝”条载：“唐清乐部有云和筝，盖其首象云，与云和琵琶之制同。”

陈旸认为宋代的云和类乐器与《周礼》所记载的云和之琴瑟含义已不相同，宋代瑟、琵琶、筝、笙等云和类乐器的共同特征是该乐器四周或顶端刻有云纹。笔者认为，这一特征的论断只是陈旸的一家之言。首先，乐器形制“其首象云”的记载，出自《乐府杂录·清乐部》：

乐即有琴、瑟、云和筝——其头像云——笙、竽、筝、箫、方响，篪、跋膝、拍板。戏即有弄《贾大猎儿》也。[2]

《乐府杂录》中并没有记载其它种类的云和乐器，只是着重记载了云和筝“其头像云”的形制特征。云和筝并不是唐代始兴，其最早的文献记载出自东汉应劭所著《风俗通》之中，该书载：

谨按，《礼乐记》：“筝，五弦筑身也。”今并凉州筝形如瑟，不知谁所改作也。按，京房制五音，惟加瑟十三弦，此乃筝也。今雅乐，筝十二弦，他乐皆十三弦。如筝稍小曰云和，乐府不用。[3]

《风俗通》中所记载的“云和筝”并没有“其头像云”的形制特征，这类筝因比当时普遍流行的筝类乐器形制稍小、弦数要少，因此被单独命名，称为“云和”。所谓“其头像云”极有可能是后人为附会其名而在筝体增加的纹饰，但这种纹饰可能在唐宋时期已经成为定式。但是，笔者在《乐书》以外的宋代文献中尚未查找到任何有关云和类乐器的记载，可见云和类乐器在宋代或以前并非定制，而“云和琵琶”的记载仅出现在《乐书·八音》之中。

（四）文学作品中的“云和”

因《周礼》中最早将云和与琴瑟结合记载，在后世的文学作品中，“云和”

[1]秦榆编著，《骚客的传记》，京华出版社，2006 年版，第 308 页。
[2]（唐）段安节撰，《乐府杂录》，中华书局，1985 年版，第 8 页。
[3]（东汉）应劭，《风俗通义》，天津人民出版社，1980 年版，第 240 页。

一词常与琴瑟连用，或作为琴瑟的代称而出现在诗词中。如，初唐陈子昂《修竹篇》载："不意伶伦子，吹之学风鸣。遂偶云和瑟，张乐奏天庭。"[1]李白《寄远》载："遥知玉窗里，纤手弄云和，奏曲有深意，青松交女萝。"[2]宋代洪适《满庭芳》载："堪叹云和挂壁，弦半绝、鼠啮龙池。"[3]元代卫立中《双调小令》："挂云和八尺琴，卧苔石将云根枕，折梅蕊把云梢沁。"[4]明代冯梦龙《情史》载："云和一曲古今留，五十弦中逸思稠。"[5]可见，在诗词等文学作品中，"云和"仍循《周礼》与琴瑟相联系，而并不与其他乐器连用。

而陈旸《乐书》中还记载了一种古琴形制称为"云和"，"伏牺琴"条下载："自古善琴者八十馀家，一十八样，究之雅度，不过伏牺、大舜、夫子、灵关、云和五等而已，余皆求意新状奇，终乖古制，君子不贵也。"现在的古琴形制中，已经没有云和样的制式。姚宽《西溪丛语》中也有"云和"样古琴的记载："隋李僧智和蓄一琴，云和样，天池上题云：'南溟夷岛产木，有坚如石文横银屑者，夷名目伽陀罗。余爱其坚，又贵其异，遂用作此。临岳制。'五行，行七字，下横四字'李阳冰书'。后，智和云：没官，乃入乐府，遂入禁中。或云蔡叔羽以钱五万得之，妄矣。"[6]这段记载中的古琴，即李勉所制"响泉"，现今古琴有"响泉式"，不知是否即陈旸所谓"云和样"。

就目前所能搜集到的文献史料分析，"云和"类乐器以外形刻云纹为标志的记载并未见载于其它文献，云和更多的是作为琴瑟类乐器的雅称或含有吉祥寓意的名词而出现在文献记载中，"其首象云"的形制特征可能来自唐代"云和筝"的制式，然而，这时的"云和"与周代乐器记载中"云和"的含义已不相同。

二、雅、颂类乐器

为符合实际演奏的需要，同一类乐器为演奏不同调高的乐曲，而被设置为大小不同的形制。《乐书·八音》中，往往将具有大、小不同形制的乐器放置于同一条目之中，如大琵琶、小琵琶，大篪、小篪，大鼙、中鼙、小鼙，大琴、中琴、小琴等。这些乐器直接以大、中、小命名，通过名称即可清晰的分辨出该乐器形制的区别。另有一部分乐器，也有大小不同的形制设置，却并未在命名中直接以大、小区分，而是使用"雅"、"颂"冠以乐器之前，以示其型制区别。如：

竹之属雅部"雅箫、颂箫"条引聂崇义《三礼图》载：

---

[1]（清）彭定求等编,《全唐诗·1》,中州古籍出版社,2008.01,第413页。
[2]（清）彭定求等编,《全唐诗·1》,中州古籍出版社,2008.01,第1029页。
[3] 唐圭璋编 ,《全宋词（二）》,中华书局,1965(1992重印),第982页。
[4] 隋树森编,《全元散曲》,中华书局,1964年版,第1175页。
[5]（明）冯梦龙著,《情史》,岳麓书社,2003年08月第1版,第510页。
[6]（宋）姚宽，陆游撰,《西溪丛语》,中华书局,1993年版,第37页。

雅箫尺有二寸，二十四强。颂箫尺有四寸，十六强。

土之属雅部“雅埙、颂埙”条载：

古有雅埙如雁子，颂埙如鸡子，其声高浊，合乎雅颂，故也。

丝之属俗部“雅瑟”条载：

雅瑟长八尺一寸，广二尺八寸，二十三弦，其常者十九弦。

丝之属雅部“颂瑟”条载：

颂瑟七尺二寸，广尺八寸，二十五弦并用也。

可见，宋代雅乐中，有着以雅、颂定名大小异制乐器的传统，多数遵循“雅”以代大，“颂”以代小的规则。仅“雅琴”与“颂琴”的对应不符合这一规则。

丝之属雅部“雅琴”条载：

宋朝太宗皇帝因太乐雅琴更加二弦，召钱尧卿按谱，以君臣、文武、礼乐、正民心九弦按曲，转入太乐十二律，清浊互相合应。

丝之属俗部“颂琴”条载：

其弦十有三，其形象筝，移柱应律，宫县用之，合颂声也。

颂琴十三弦，而雅琴未载明弦数，只记载了太宗皇帝“更加二弦”，经笔者查阅，在竹之属雅部“琴瑟下”条载：“太宗因大乐雅琴加为九弦，按曲转入大乐十二律，清浊互相合应。”则雅琴为九弦，在弦数上少于颂琴，而在琴体上的形制大小《乐书·八音》没有记载。

雅、颂类乐器多出现与雅部，也有“雅瑟”与“颂琴”条出现在俗部之中。其原因还是这两件乐器在形制设置上，不符合陈旸的律学规范。陈旸在“琴瑟上”条载：“后世有雅琴、雅瑟、颂琴、颂瑟，岂其声合于雅颂邪？”陈旸认为雅、颂类乐器并不是全部符合雅颂之声。

除雅、颂外，金之属胡部还记载了以“正”、“和”来区分乐器形制大小的命名方式。如“正铜钹”条载：“然有正与和，其大小清浊之辨欤。”可见，雅、颂是宋代宫廷中专门用以区分雅乐器大、小不同形制的雅称，体现了有宋一代对完善雅乐体系的不懈追求。

三、乐器应用——“登歌”与“节乐”

《乐书·八音》较为注重对乐器登歌与节乐应用的说明，“登歌之器”与“节乐之用”散见于各属类雅部乐器的记载之中，这些记载大都体现了唐宋两朝雅乐演奏的制式与规范。

《乐书》中所记载的“登歌之器”，即该乐器在雅乐演奏中，有这配合登歌而使用的情况，如“歌钟”条下载：“古者编钟、编磬，登歌用之，以节歌

句。”“歌钟”与“歌磬”，是指在历代雅乐演奏中，钟、磬都曾用作登歌演唱的伴奏乐器，而不是指一种特殊型制的编钟、磬。《乐书·八音》中对唐代登歌之器有着多条记载，如“玉磬”条载：“唐制，宗庙殿庭用玉磬，则玉磬堂上之乐，登歌用焉。”“歌磬”条载：“唐之歌磬，编县十六，同一簨簴，合二八之声，郊祀设于坛上，宗庙设于堂上，皆次歌钟之西，节登歌之句，非不合周之颂磬也。”革之属俗部“节鼓”条载：“自唐以来，雅乐声歌用之。……《唐六典》：‘用之所以兴止登歌之乐，如县内之柷敔。’”《乐书·八音》对宋代登歌乐器的使用也有记载：“节鼓”条即载“今太乐升歌用之”，“和笙、凤笙”条亦载“宋朝登歌用和笙”，“拱辰管”条载“鼓吹登歌用焉”，“琴瑟中”条载：“琴瑟之声，所以应歌者也。歌者在堂，则琴瑟亦宜施之堂上矣。”可见，陈旸认为登歌之器用于堂上，属于堂上之乐。

《乐书·八音》中对用以节乐的乐器也做了说明。然而，“节乐”一词有着多重含义。在美学范畴内，节乐意为音乐的曲调与演奏有节制而不淫邪，《管子，内业》载：“止怒莫若诗，去忧莫若乐，节乐莫若礼，守礼莫若敬，守敬莫若静。”管子提出以礼节乐的思想，主张以立法来乐书音乐享受的过度。《史记·乐书》载：“凡作乐者，所以节乐。君子以谦退为礼，以损减为乐，乐其如此也。”同样是表达了乐有节制的思想。在陈旸《乐书》中，节乐之器显然并不具备这层含义，而是以音乐演奏实际为标准，对“节乐”进行界定。《乐书·八音》中“节乐”有两种含义，一是在乐曲演奏中，该乐器的发声代表该乐曲的终止，这里的“节”作“节奏”使用，如木之属雅部“柷敔”条载：“则柷以合乐而作之，必鼓之欲其止者戒之于蚤也。敔以节乐而止之，必鼓之欲其籈者洁之于后也。”敲击“敔”，在雅乐实践中代表演奏的结束，即“洁之于后”。“节乐”的第二种含义，是指该乐器作为节奏乐器出现在合奏中，用以应和乐曲，此处“节”意为以之击打节奏，这一类节乐乐器大都位于革之属。如，革之属雅部“路鼓”条载：“凡此三鼓，皆设宫县之四隅而击之以节乐，以鼓无当于五声，弗得不和，故也。”雷鼓、灵鼓、路鼓是雅乐演奏中所使用的节奏乐器，故《乐书·八音》载其为“击之以节乐”。“节鼓”条载：“节鼓不详所造，盖拊与相二器之变也。江左清乐有节鼓，状如奕局，朱髹画其上，中间圆窍，适容鼓焉，击之以节乐也。”“抚拍”条又载：“《大周正乐》有抚拍，以韦为之，实之以糠，抚之以节乐也。”节鼓与抚拍都是唐代遗留下来的雅乐节奏乐器，并不符合周代礼乐之制，因此陈旸将这两件雅乐用器放置于俗部。陈旸在“晋鼓”条下，驳斥了李照将晋鼓用于节奏演奏的行为，他认为晋鼓的使用是为引导金类击鸣乐器，“晋鼓所以鼓金奏，非所以节乐也。”可见，在陈旸为代表的部分雅乐派学者的观念中，节乐乐器的界定是严格的，并不是所有鼓类乐器都有节乐的功用。

除雅乐中用以节乐的乐器以外，《乐书·八音》还记载了胡乐之中的节乐乐器，如“梵贝”条载：“贝之为物，其大可容数升，蠡之大者也。南蛮之国取而吹之，所以节乐也。”笔者认为，梵贝作为吹奏乐器，显然是无法在乐曲之中承担击节之用的，因此，梵贝应在南方少数民族地区的音乐中作为代表乐曲结束的乐器而应用。另有“铁拍板”一条，载：“九部夷乐有拍板以节乐句，盖本无谱也。”“以节乐句”既已明确的表达了该乐器在音乐演奏中的使用方式。部分乐器的节乐性能《乐书·八音》并没有予以记载，而在《文献通考·八音》中，马端临引用《通典》内容予以补充，这部分乐器有“拊”条“击之以节乐”，“錞于”条“古所以节乐也”，“舂牍”条中记载的乐器“相”同样是用以节乐。《尔雅注疏》载：“缶是瓦器，可以节乐，如今击瓯。”然而这条记载并没又出现在《乐书》或《文献通考》中。

每一类乐器的纵向发展，体现了该乐器在形制与应用等方面不断演变的历史进程，针对某一类乐器的纵向研究对乐器学研究意义重大。然而，乐器横向的比较研究，凸显出一个时段内整体或部分乐器存在及使用的历史特征，这类断代形制的乐器研究同样应该予以重视。史学之所求，不外乎博古以通今，探寻事物发展的内在规律。唐宋乐器的繁盛发展并不是偶然的，它的发展机制值得深入探索。唐宋乐器发展是中国传统音乐文化发展的重要一环，表面上看宋代乐器繁荣程度远不及唐代，然而这一时期乐器发展的复杂程度，以及对后世民族乐器格局的影响都远超唐代，胡乐在唐代备受推崇，羯鼓、琵琶等胡乐器极盛，然其衰机亦肇于是时。有宋一代，趋于本土化的胡乐器仍广泛用于燕乐、俗乐，而唐代煊赫一时却未经汉化的胡乐器则逐渐退出了中原地区音乐生活。经济与科技发展、文化背景、统治阶级推崇、当朝对狄戎的政策以及士人阶级音乐审美观等，对乐器发展产生了深远的影响。透过乐器发展的趋势与规律，揭示乐器史更深层的文化内涵，把握整个乐器发展变迁过程的主要脉络趋势是有意义的。

第五章 《乐书·八音》乐论内容分析

陈旸的音乐观念散见于四百余条乐器记载之中，《乐书·八音》中表述编纂者个人观点的乐论内容，反映了陈旸的音乐思想与音乐水平，并决定了《乐书·八音》的整体价值。《乐书·八音》中出现诗文辞赋及部分乐器典故的缺载，龙首琵琶、锹琴、双韵、蓉鼓等当时使用的乐器也并未出现在《乐书·八音》的记载之中，当然，陈旸的记载并不能穷尽当时乐器发展的各个方面，书中的雅乐观也不免受到当时复古思潮与千年来儒家传统思想的影响，这些局限性并不能影响《乐书·八音》的整体价值。但是，书中所反映出混乱的乐律学观念，错误的乐器形制认识、以及并不符合乐器原理的附图，值得深入研究。分析《乐书·八音》的具体内容展，并将其梳理归纳，是客观评价《乐书·八音》文献价值的基本依据。

第一节 儒道思想影响下的传统雅乐观

儒家思想在两千多年的历史进程中，深刻影响了我国古代音乐文化的发展。儒家正统思想影响下的雅乐派学者，将乐视为重要的治国手段，将规范化的音乐与仪礼紧密结合，以强调有礼有序的社会等级制度，并意图以音乐教化、制约并引导听者的思想与行为，从而维护统治者的政治目的。雅乐派学者反对不合先王之制或超出中正平和审美标准的音乐活动，认为这样的音乐是造成社会政治动荡的原因之一。在《乐书·八音》中，陈旸过于强调音乐的社会功能，将乐器形制因素视为儒家传统文化的载体，传统儒家音乐思想与雅乐观念充斥在乐器记载之中。

一、重视乐器与阴阳、五行、八卦的对应关系

《乐书》对乐器的记载与其它文献资料有着显著不同，即在记载乐器形制、使用规范、传奇轶事、历代典故之外，还杂有大量表达儒家传统音乐观念的论述，突出反映为《乐书·八音》极其重视将乐器与阴阳、五行、八卦相联系，并多次强调乐器形制因素中“数”的逻辑规律，体现了《周易》对陈旸一类儒家学者的

深刻影响。正如陈旸在《乐书·序》中所言：

臣窃谓古乐之发，中则和，过则淫。三才之道，参和为冲气，五六之数，一贯为中合。故冲气运而三宫正焉，参两合而五声形焉，三五合而八音生焉，二六合而十二律成焉。其数度虽不同，要之一会归中声而已。

陈旸认为雅乐乐器的形制与演奏中，充分体现了阴阳相和的自然规律。因此金之属雅部“青钟”条下载：“出撞阳钟而阴应之，是动而节之以止；入撞阴钟而阳应之，是止而济之以动。《易·序卦》‘物不可以终动，不可以终止’之意也。”钟分阴阳，阴阳调协而动静以济，陈旸始终以《周易》为知识架构的基础，强调乐器的自然属性，并将阴阳相合作为先王制礼作乐的基本追求。木之属雅部“柷敔”条下载：“阴始于二、四，终于八、十。阴数四、八，而以阳一主之，所以作乐则于众乐先之而已，非能成之也，有兄之道焉，此柷所以居宫县之东，象春物之成始也。”陈旸认为阴与阳中所蕴含的术数逻辑影响了乐器的实际应用，而乐器的应用又体现了阴阳相和相生的客观规律。阴阳之道除了具有本物于自然的一面以外，也有着“尚鬼神”的神秘色彩。“孤竹管”条下载：

先王之制管，所以道达阴阳之声。然阳奇而孤，阴偶而群，阳大而寡，阴小而众，阳显而明，阴幽而晦。孤竹之管与圜钟之宫，合以之降天神，取其奇而孤也。孙竹之管与函钟之宫合，以之出地祇，取其少而众也。阴竹之管与黄钟之宫合，以之礼人鬼，取其幽而晦也。《易》曰：“方以类聚，物以群分。”于斯见矣。

这种阴阳对应、各有内涵的概念界定，体现了古人“一阴一阳之谓道”的基本理念，说明万物的发展变化有其对立统一的基本规律，在一定程度上体现了朴素唯物辩证法的基本要素。

陈旸认为八卦理论蕴含于雅乐乐器形制与应用的各个方面，八卦是八音乐器创制肇始的指导思想，陈旸不仅在八音各属前详细记载该属类乐器与八音、八方、八风的对应关系，还在“玉磬”条明确指出：

帝之乘时以出入，其致用在八卦，其成功在万物。八音出于八卦，则八音万物之声也。

可见，古人对乐器与八卦关系的推崇，这一思想尤其反映在陈旸所赞同的由上古圣人制作的，或者符合先王礼乐制度的雅乐乐器的记载中。《乐书·八音》在记载雅乐乐器时，将乐器始源与八卦结合，认为这些上古乐器产生之初便深受八卦体系的影响。《易经·序卦传》载：

有天地，然后万物生焉。盈天地之间者，唯万物。

陈旸受《周易》思想的影响，在匏之属雅部“笙”条下载：

万物盈乎天地之间。入乎坎，则革而趋新，故其音革而为鼓；成乎艮，则始作而施生，故其音匏而为笙。

可见，在古代乐器理论体系中，不仅八音各属有相对应的卦相，某些乐器也独立对应某一卦，其乐器风格与该卦代表的事物相吻合，两者之间相互影响。如，石之属雅部“玉磬”条下载：

磬出于八卦之干，则磬，干之音也。

竹之属雅部“苇籥”条载：

苇籥、竹籥，皆震音也。盖太极元气函三为一，行于十二辰，而律吕具矣。始动于子，参之于丑，得三。而籥之为器，本于黄钟之籥，窍而三之，所以通中声而上下之，律吕之所由生也。古之人始作乐器，而苇籥居其先焉。震为六子之首，籥为众乐之先。

陈旸认为八卦中蕴含的术数逻辑影响了乐器的具体形制，而乐器形制中的数字是否符合《周易》理论又称为判断该乐器是否符合雅乐之制的重要依据。可见上古乐器的产生已经与八卦密切对应，这种传统思想深入古人的音乐意识。

五行观念对乐器有着更为显著的影响，陈旸认为乐器的形制受五行观念的制约，如丝之属俗部“月琴”条记载月琴由四弦增为五弦的史事：“唐太宗更加一弦，名其弦曰金、木、水、火、土。”将五弦对应五行符合古人知识结构的思想基础，体现了古人对宇宙本源与演化的认识，使音乐与天地自然之间存在一种普遍的关联性。匏之属雅部“大竽”条载：

昔女娲氏使随裁匏竹以为竽，其形参差以象鸟翼，火类也，火数二，其成数则七焉。冬至吹黄钟之律而间音以竽，冬则水王。而竽以之则水器也，水数一，其成数则六焉。因六而六之，则三十六者，竽之簧数也。因七而六之，则四十二寸者，竽之长数也。

陈旸认为乐器形制上的各个数据并不是偶然存在的，而是在传统文化影响下与五行术数理论紧密相连的，因此竽的簧数与长数都是符合文化需要的。竹之属雅部“箫箫”条亦载：

然凤凰声中律吕，以五行推之，乃南方朱鸟，则火禽也。火生数二，成数七，而夏至又火用事之时，二七十四，则箫之长尺有四寸，盖取诸此。

以乐器学角度分析，箫管长短受制于管长与管径之间的比例关系，这并不是五行理论可以决定的。然而，这些乐器制作实践并不能影响陈旸之类音乐理论家探索乐器与五行关系的积极性，这是因为理论家所追求的并不是符合发音原理或审美需求，而是追求该乐器的制式是否符合所谓先王作乐的政治诉求。

陈旸《乐书》追求乐器与自然万物的融合，将“道法自然”的理念融入到乐器之中。首先，《乐书》记载中频繁的将乐器与节气相对应，丝之属雅部“大琴”条载：

盖南风，生养之气也；琴，夏至之音也。舜以生养之德，播夏至之音，始

也。

竹之属俗部“七孔籥”条引刘熙《释名》的记载：

古者取卯地之竹以为籥，春分之音，万物振跃而出也。

竹之属俗部“吹箫”条载：

然则箫为中吕之乐，夏至之音，岂不信哉！

这些理论与候气说并不相同，古人认为不同乐器符合不同节气的特性，这些特性又与乐器名称或音律关系紧密相连。

其次，乐器外部形制除受五行观念制约外，也与天地自然万物暗合，即竹之属俗部“凤鸣笛”条下所记载的“古人制作，未有不贵，其有循而体自然”的观点。形制设定遵循自然规律的乐器，方是符合法度，节究哀乐，体现仁智的乐器。丝之属俗部“五弦筝”条载：

筝，秦声也，世谓蒙恬为之。然观其器，上隆象天，下方象地，中空象六合，弦柱象十二月。

筝的外部形制符合天圆地方的传统观念，中空有体现了地支六合的思想，宋代清乐筝用十二弦，暗合十二月之音，因此十二弦筝是符合传统思想影响下的审美观念的。尤为鲜明地体现了器与自然相呼应的是《乐书·八音》记载中的“琴制”一条：

琴之为器，有龙池者，以龙潜于此，其出则兴云雨以泽物，而人君之仁如之。有凤池者，以南方之禽，其浴则归洁其身，又人君之德如之。有轸池者，亦曰轸柽丕，以其急于发令，且酒以成礼也。池侧有凫掌二，所以护轸之动而合制也。凤额下有凤嗉一，所以接喉舌而申令者也。琴底有凤足，用黄杨木，表其足色本黄也。临岳若山岳峻极，用枣木，表其赤心也。人肩者顾其臣，有俯就随肩之象也。凤翅者左右翼之，有副二人主之象也。龙唇者声所由出也，龙龈者吟所由生也。龙口所以受弦，而其鬓又所以饰之也。凤额所以制嗉，而其臆又所以承之也。总而言之，琴长三尺六寸六分，当期之日也，腹中天地二柱，当心膂之任也。天柱方厚七分，居姑洗、仲吕之界。地柱方厚六分，居南吕、无射之界。若定位小差，近上则损上声，近下则损下声，当中心则其声品节矣。

古琴每一部件从名称、选材到长度数量都蕴含这丰富的传统文化，是儒家追求“天地人和”思想的最佳典范，因此古琴为君子所常御，体现了有识之君子的气节与情怀。正如竹之属雅部“竹律”条所载：

天有六气，降生五味。天有六甲，地有五子，故六律、六吕而成天道。所以宣扬六气九德，究极中和，顺天地之体，合鬼神之德，通五行之性，遂万物之情者也。是故上古圣人，本阴阳，别风声，审清浊，铸金作钟，主十二月之声，效升降之气，立和适之音。

乐器须得与阴阳八卦与五行术数对应，并与自然事物、节气相符，才能达到古人所追求的中正、平和、适度的音响效果，这不但是音响与审美的需求，也是符合传统文化所带来的心理需求。

二、强调乐器中蕴含的人伦观

《乐书·八音》强调音乐的社会功能，认为音乐可以表达人的情感，体现人的德行，因此符合雅乐规范的音乐或乐器能够彰显统治者的仁政与功德。陈旸在乐器记载中仍旧注重强调音乐的教化功能，正如《乐书·序》载："臣闻先天下而治者在礼乐，后天下而治者在刑政。三代而上，以礼乐胜刑政，而民德厚；三代而下，以刑政胜礼乐，而民风偷。"故而，陈旸认为中正平和的音乐会使得听者在潜移默化中接受良好的伦理道德观念的传播，其中雅乐乐器的符合规范是创造中和之乐所不可或缺的。

因此，陈旸强调雅乐乐器的标准应符合先王作乐以崇德的基本思想。正如金之属雅部"栈"条所载："是鼓大丽而象天，钟统实而象地，天先而地从之，鼓先而镛从之，先王立乐之方也。"钟鼓之乐符合这一思想，故而陈旸对钟鼓之乐大为推崇。然而，陈旸认为并不是所有用于雅乐演奏的乐器都符合先王作乐之制，因此，一些乐器虽然在唐、五代、宋的雅乐演奏实践中成为定制，陈旸仍以不合规范为由将其放于俗部。即使是宋代雅乐新造乐器，但只要符合先王之制，即可用于雅乐演奏之中，如丝之属雅部"十二弦琴"条载："宋朝尝为十二弦琴，应十有二律，倍应之声，靡不悉备，盖亦不失先王制作之实也。"

此外，《乐书·八音》中各分上中下三条着重论述了"钟声"与"琴声"的思想内涵，强调"琴之于天下，合雅之正乐、治世之和音也"，认为演奏者情绪的变化影响作乐之声的情感表达，"钟鼓之声，怒而击之则武，忧而击之则悲，喜而击之则乐，其意变其声亦变。"并多引先秦典故以强调金石之乐对人心境的调和作用，指出"古之人一饮食之际必击钟者，所以和志气而去争心也。"认为好的音乐应是"心往形留、声和意适，德幽而调逸，神契而感通"，从而达到"至乐通天地，变四时，又曰安国家、治人民"的政治诉求。

同时，《乐书》强调乐器中所蕴含的人伦观念，反映了儒家传统音乐思想中对"和"的追求。陈旸重视三纲五常，极力主张将长幼有序、尊卑有别、君敬臣忠，兄友弟恭的等级观念反应到音乐生活之中。如，石之属雅部"石磬"条载："故方有西有北，时有秋有冬，物有金有玉，分有贵有贱，位有上有下，而亲疏长幼之理，皆辨于此矣。古人论磬，尝谓有贵贱焉，有亲疏焉，有长幼焉。"又引用《白虎通》："三者行，然后王道得，王道得，然后万物成，天下乐之。"

再化用《礼记·乐记》："故在庙朝闻之，君臣莫不和敬，在闺门闻之，父子莫不和亲，在族党闻之，长幼莫不和顺。"得出"夫以一器之成而功化之敏，如此则磬之所尚，岂在夫石哉，存乎声而已"的结论。以石磬与玉磬材质贵贱的区别引出人伦纲常的规范，反映了陈旸重视音乐教化作用的雅乐观念。这样的观念还明确记载在"拊"与"瑟"条之中。革之属雅部"拊"条载："盖堂上则门内之治，以拊为之父；堂下则门外之治，以鼓为之君。内则父子，外则君臣，人之大伦也。而乐则实通而合和之，此修身及家平、均天下，所以为古乐之发也。与夫新乐之发扰杂，子女不知父子者，岂不有间乎。"陈旸以拊与鼓的不同应用场合，引出内外君臣的人伦观念，从而达到修身治国齐家以平天下的目的。丝之属雅部"瑟"条载："古人论瑟，尝谓君父有节，臣子有义，四时和，万物生。则君父有节，臣子有义，所以乐人道也。四时和，万物生，所以乐天地之道也，三才之道而瑟具焉。"陈旸认为人伦观念反映于乐器之中，而符合人伦道德的乐器又能教化于时人，从而符合音乐与天地之道。

陈旸在《乐书·八音》中对某些乐器典故的评论，也体现了陈旸自身的道德观念。如，金管条引用与乐器形制或使用毫不相关的"管宁割席"之典故，是为表达自身对"轻物重义"的赞扬与追求。"秦汉琵琶"条下记载了杨志学艺的一段典故："段安节门中，又有乐吏杨志善此，其姑尤妙，自珍其艺，誓死不传。志尝窃听弹弄，私以鞋带记其节奏，因携乐就姑弹之，姑大惊异，悉传其艺。"陈旸对此评价道："夫以一艺之精，古人且重以传之，况有大于此者？苟非其人，其可轻授之哉！"可见，陈旸相当重视师传，并不认同杨志的作为。

三、强调乐器所反映的君子品行

陈旸《乐书》以记载乐器为基础，多次讨论的君子之士应具备的音乐态度与品德要求。陈旸论述了君子不取、君子不贵、君子不道的行为准则。陈旸认为过度虚妄怪力乱神的言论、摒弃古制的行为、过度的情绪表达是为君子所不取。历代文献记载中常有乐器典故记载鬼怪之事，陈旸认为君子不应道听途说怪力乱神之事，因此，陈旸在革之属俗部"鹭鼓"条下论述鼓中飞出白鹭的相关典故时明确指出："俱近乎怪，君子不道也。"陈旸反对创制新的定调调音之法，认为求新之法阻碍了北宋音乐理论家一直以来意图恢复周代礼乐之制的行为，非君子所为。丝之属俗部"击琴"条下载："梁柳恽常以今声转弃古法而着清调，隋郑译更修七始之义而为乐府声调，君子不取也。"同时，陈旸也不赞同摒弃古制，锐意求新的乐器形制变化，如丝之属俗部"伏牺琴"条载："自古善琴者八十馀家，一十八样，究之雅度，不过伏牺、大舜、夫子、灵开、云和五等而已，余皆

求意新状奇，终乖古制，君子不贵也。”而过度情绪表达或新奇反古的追求同样是君子应当避免的，如“双凤琵琶”条载：“诸王贵主，竞为贵妃琵琶弟子。亦一时习尚然也，然亦异物，君子不贵焉。”革之属胡部“羯鼓上”条载：“杜鸿渐盖尝酣奏之，猨鸟惊飞，犬羊变态，虽曰能之，君子不贵也。”陈旸认为技艺的精湛并不能掩盖演乐过度的史实，君子应尽量避免类似行为。鼓筝条载：“则梓之为木，非特以为琴瑟，亦用之为筝者矣。凡此非君子常御之乐。魏之游楚常携以自随，君子不取也。”筝乐器其声铮铮然，其音色与演奏风格并并不符合君子之志，常携筝以奏乐的行为同样是君子所不应取用的。

在斥责某些行为不符合君子品行的同事，陈旸也大加赞扬了乐器中所蕴含的君子应具备的品行。君子的行为标准，应如“铜律”条转引《汉书·律历志》所载，认为铜制律管：“不为燥湿寒暑变其节，不为风雨暴露改其形，介然有常，有似于士君子之行。”君子对演奏乐器的选择，应如“鹭鼓”条所载：“琴瑟之乐，君子所常御。”这是由于琴瑟不仅符合儒家一直以来所追求的“其声大者不喧哗而流漫，其声小者不湮灭而不闻，固足以和人意气，感发善心也”的音响效果与教化功能，还符合先王制礼作乐的理念，“古之明王君子多亲通焉”。陈旸在琴瑟、琴操等条目之下多次强调琴瑟应为君子常备之乐的观点，如“琴瑟下”条载：“盖将终身焉，虽无故斯须不彻也。”更有甚者，陈旸认为即使不通音律也应常备琴瑟，以彰显君子之风，如“素琴”条即载：“陶渊明不解音律而畜素琴一张，每有酒辄抚弄以寄其意，可谓达君子无故不彻琴瑟之意矣。”由此可见，琴或瑟，在中国古代并不是简单作为欣赏性的演奏乐器而存在，它更多是作为文人雅士阶级的代表性符号而出现在实际音乐生活之中，因此，陈旸着重阐述琴与君子品行相合的观念是符合古人语境的。然而，过于强调琴瑟对君子的重要性，以至于褒奖前人不通音律也要演奏古琴的典故，却是本末倒置了乐与君子的关系。《乐书·八音》中所记载的君子之规范，是陈旸在儒家传统教育之下结合自身认识而划定的，其中包含过于保守的雅乐观念，但也不乏对严谨的治学态度与高尚道德理念的进一步追求。

四、宋代音乐理论家对“中声”的追求

“中声”是北宋时期宫廷雅乐改制中的一个重要的论题，陈旸在乐器记载中多次论及“中声”，带有浓重的时代特征。徐金阳在《中声辨义》一文中总结黄翔鹏先生的观点，认为：“中声即为黄钟律。”笔者认为，中声是一个宽泛的雅乐概念，是儒家学者一直以来所追求的中正平和之声的进一步发展，它与律制有关，但其含义之外延并不仅止于律制，它与定钟声有关，但对宋代宫廷中对“中

声”的探讨并不仅仅是对确定钟律的追求。田静和在《古代中和思想对中声的影响》一文中，将“中声”概括为“一种音乐审美标准”，这一定义是合乎北宋雅乐讨论实际的。

有关中声与乐器关系的记载，最早出于《国语·周语下》：

王将铸无射,问律于伶州鸠。对曰:“律所以立均出度也。古之神瞽，考中声而量之以制，度律均钟，百官轨仪。”[1]

陈旸在“栈”条下同样引用了这段记载，并讨论道：

钟以中声为本矣。昔齐景公为大钟，钟大悬下，其气不上薄，仲尼讥之。周景王将铸无射而为之大林，单穆公非之。鲁庄公铸大钟而国小钟大，曹刿规之。皆失中声，故也。

陈旸例举音乐史中统治者因铸大钟而遭到反对的事例，提出遭到反对是由于“失中声”的原因。钟体大而失中声，可见此处中声意为中和、中庸而不过度之声。“栈”条下又载：“以十二辰之钟，寓十二律之声，此中声之所由出，而钟律所以和谐也。”十二钟出于十二律，则中声并非单指定黄钟一律，钟声对中声的追求，来自于钟体大小影响下音响效果的和谐，即“所制有齐而无高下厚薄之偏，所容有量而无达回侈弇之过”，因此可以“一归正缓之中声。”钟声对中声的要求高于其它雅乐乐器，因此编钟条载：“凡以齐量数度考中声，顺天道而已。”宋代宫廷雅乐讨论中，将考中声而定乐器视为顺应天道之事，体现了在定钟律问题上对中声的不懈追求。

中声作为衡量雅乐的标准，除对“钟声”的考订外，同时也可以延伸到律吕与五声之中。“大埙、小埙”条载：“埙以水火相合而后成器，亦以水火相和而后成声，故大者声合黄钟、大吕，小者声合太簇、夹钟，要在中声之和而已。”“七孔埙”条载：“古埙六孔，用其方色，所以应六律、出中声也。”陈旸认为，律吕相和则中声出，中声出则合古制。中声不仅与十二律吕有关，与五声也有对应关系，“鼓论”条载：

鼓所以检乐为群音之长，是鼓为五声之君，五声又以中声为君。故鼓大而短，则其声疾而短闻。小而长，则其声舒而远闻。然则大而不短、小而不长，则其声必适舒疾之节，其闻必适短远之衷，一归中声而已。

五声以中声为君，则中声并不是一个确定的律或声的概念，而如上文所述，是一种雅乐标准，同时也是这一种审美追求。

“中声”同时还限定了乐器外形是否符合中正而不出度的儒家理念，“古缶”条载：“则缶之为器，中虚而善容，外圆而善应，中声之所自出者也。”古缶的器型符合传统意义上“中虚外圆”的审美观念，因此，所发之声自然符合“中

[1]（春秋）左丘明著，《国语》，岳麓书社，1988 年版，第 45 页。

声”的标准，此时，对中声的追求已经从律吕等音乐概念开始向外延伸。由此可见，宋代音乐理论家以“中声”为雅乐审美的最终追求，其限定范围自衡定钟声、律吕逐渐延伸到五声、乐器形制等音乐的其它相关层面，故而陈旸将中声作为先王之乐的准则贯穿于乐器记载的各个方面。

在陈旸的叙述中，符合中声的乐器还有着除发音与形制以外的其它相关因素。“吹篪”条载：“篪亦笙类，而仲氏以况中声焉，先王之雅乐也。”“抚拍”条载：“搏拊以作乐，所以发中声而已，未闻用之以节乐也。”符合中声要求的乐器，多数是先秦时期既已存在的乐器，这些乐器由圣人制作，因此演奏的乐声自然符合中声的标准。

此外，八音乐器中，“土”是“作中声”的重要因素之一，以土为材质制作的乐器，其音色更能接近宋代雅乐家对“中声”的限定，即“豳籥”条所载：“土者，中声所本也。”“土鼓条”载：

盖乐以中声为本。土者，于位为中央，于气为冲气。则以土为鼓，以土蒉为桴，所以达中声者也。伊耆氏之乐，所尚者土鼓，则中声作焉；所击者蒉桴，则中声发焉。

土在传统文化中的内涵最为接近音乐中“中声”的概念，因此，土制乐器在取材这一环节就已经向中声靠拢，因而其演奏的乐声自然符合中正平和的审美需求。以埙、缶为代表的土之属乐器，因历史的久远与材质中和，而被宋代雅乐派学者推崇为最为接近中声的代表性乐器。

符合中声标准的另一因素，是陈旸的乐学理念中乐器开孔或弦数的术数逻辑。陈旸认为“三”是最为符合中声需求的，因此“苇籥”条下载：“而籥之为器，本于黄钟之籥，窍而三之，所以通中声而上下之，律吕之所由生也。”“七孔籥”条载：“然三漏之籥，所以通中声，先王之乐也。”陈旸认为三孔的吹管乐器可以通中声，是为先王之乐。而“筚篥”条载：“小者六窍，以风管名之。六窍者犹不失乎中声，而九窍者其失盖与太平管同矣。”陈旸认为，六孔乐器虽不比三孔乐器，但也并没有泯灭中声，然而九孔乐器则因“过度”而不合中声标准。陈旸在“太平管”条论述了持有这一观点的原因：“然九窍则阳数之穷，失古人所以道中声之意也。”陈旸认为，“九”这一数字已经是阳数的尽头，古人所谓中声必是追求中庸之道而不应穷尽所能而恣意过度。陈旸在论述乐器形制的过程中，对儒家传统文化的保护与坚持，大于对乐器实践应用的考量。

宋代音乐理论家或者说陈旸个人将对中和、中庸的要求渗透到了乐器发展的各个方面，七弦琴条载：“或以七尺二寸言之，或以四尺五寸言之，以为大琴则不足，以为中琴则有馀，要之皆不若六八之数，为不失中声也。”笔者认为，以中声限定乐器形制数据的观念是过于保守且不符合乐器发音原理的，由此来看，

陈旸对中声的追求，从符合时代特性的追求中正平和的雅乐审美而走向了另一个极端。且中声的衡量标准并不止于乐器，开始向音乐以外的事物扩展，“豳籥”条载：“诗者，中声所止也。籥者，中声所通也。土者，中声所本也。……以其迎寒逆暑，必以中声之诗，奏之中声之鼓，吹之中声之籥，则所道者中德，所咏者中声，所顺者中气，无往不为中和之纪矣。”这段记载将“中”作为道德与审美准则，体现了儒家学者对于不过不失、中庸之道的崇尚。宋代雅乐对“中声”概念的强调，体现了儒家乐教理论体系的精神实质，是一种符合传统音乐审美观念的精神满足。

五、反映治书目的劝诫言论

《乐书》的治书目的并不是意图建造一本音乐百科全书，也不是为了记录、保存乐器资料。陈旸深受儒家正统思想的教化与影响，与其兄陈祥道分别进献《乐书》、《礼书》，即是“学成文武艺，货与帝王家”传统思想的直接体现。除进献《乐书》这一实际举动外，《乐书·八音》中的乐论也体现了陈旸以才学事君王，从而完成自身政治诉求的目的。其中“腰鼓”条下的一段论述较为鲜明的体现了陈旸的这一观念。“腰鼓”条载：“后汉祢衡雅善击鼓，其妙入神，然亦进乎技者也。曹操以伶人待之，不足以辱之，适自取辱而已。”击鼓骂曹的典故，历来是作为抗拒强权不失气节的事迹而被传颂， 陈旸则以“自取辱而已”评判尔衡的作为，反映了陈旸较为保守的君臣尊卑观念以及尽忠以事君王的态度。即使在乐器记载中，陈旸仍以劝诫君王为己任，在《乐书·八音》中评论前代史事，多行劝诫之言，资治以通鉴。他的劝诫内容主要有戒奢靡、远胡乐、乐有节制与臣子之责四个方面。

（一）戒奢靡

陈旸认为，铸造过于奢靡的乐器是统治者好大喜功，沉溺于声色享乐的表现。“钟声中”条列举周景王、晋平公铸大钟的事例，提出了“盖上之作器而民乐之则调和矣，徒作器而民莫之乐也，虽欲调和，其可得乎”的论断。又举秦始皇造大钟、建铜虡，而汉代得之却不予销毁的事例，以劝诫君王远离奢侈过度的乐器。“平陵钟”条载：“然秦钟非制，毁之可也。徙之南宫，亦未免启后世人主之侈心欤！” “铜虡”条载：“彼其侈心如此，其可法后世邪！”陈旸认为后世之主不应继续使用前代过于奢靡的乐器，统治者的奢侈之心后世应引以为戒。“论下”条又载：“岂亦袭秦之侈心之弊，而不厘正之邪？”当朝统治者应厘正前代的不正之风，以此劝谏统治者远离过于奢靡的音乐设备。

乐器形制上的奢靡风气，除先秦时期铸造大钟的事例外，还有乐器材质贵

重及装饰繁复等问题。如“玉磬”条载：“汉武帝建招仙灵阁于甘泉西，上有浮金轻玉之磬，非古制也，其武帝之侈心乎！”汉武帝建造的玉磬不合古制，只是为了满足骄奢之心。当时的社会环境，是唐代音乐交流繁荣过后，胡俗音乐空前兴盛，陈旸多次指出汉代无意识的承袭秦代奢靡的风气，也有以古讽今之意。其后又载：“至于饰以金珠珍怪，趺以金狮腾攫，其唐明皇之侈心乎！不为有道之主所取也。”用以批判唐玄宗过度装饰编磬之簨簴，以金玉珍宝装饰乐器的做法是明君所不为的。其它过于奢靡的乐器建制还可见于“九龙簴”条所载：“昔吴阖闾伐楚，破九龙之钟簴，《淮南子》述之，为其不足法后世，故也。其楚人之侈心乎！”除宫廷音乐所使用的乐器应远离奢靡风气外，民间使用乐器也不应过度装饰，“琴晖”条载：“近代用金玉、瑟瑟、水晶等宝，未闻有弦绳之义，盖所以示其明莹以节奢纵而已。俗传晖作徽缠之徽，误矣。”唐代以后古琴制作奢侈之风流行，琴晖常以珍宝镶嵌，陈旸并不赞同这一制式。唐宋音乐繁盛的同时带来了乐器的空前发展，而陈旸对乐器奢靡之风的抵制具有积极意义。

（二）远胡乐

陈旸认为统治者更应该以史为鉴，端正对胡乐以及胡乐器的态度，远离胡乐而重视雅乐，以此达到政治清明的目的。若君王不能自恃身份远离胡乐，不仅不符合为君之道，还会招引祸患从而导致朝代灭亡。“大箜篌”条载：

唐教坊谢大善歌，尝唱《乌夜啼》，明皇亲御箜篌和之。以帝王之尊亲御胡人之乐，何其失君之体也。

陈旸认为国君为体，帝王演奏胡乐乐器不符合国君的身份。唐代统治者对胡乐的过度推崇，导致胡乐在社会各阶级中迅猛发展，使得唐宋时期胡、华乐器的发展极不平衡，外来乐器在音乐生活中的广泛应用极大的压缩了传统本土乐器的生存空间。因此，陈旸对胡乐器的排斥以及对统治者演奏胡乐的劝阻是有其社会根源的，反映了当时音乐发展潮流之下，儒家学者对传统音乐文化流失的担忧。然而，陈旸过度估量了胡乐发展带来的影响，认为胡乐的兴盛是朝代灭亡的前兆，或在一定程度上导致了王朝的覆灭。如“大琵琶”条载：

然则时君世主一溺于胡啼蕃语之乐，其祸卒至于此可不慎哉。

“羌笛”条载：

灵帝好胡笛，而汉室以倾，明皇喜胡箫，而唐祚几坠。以中华万乘之主，耽膻胡淫乱之音，则天下何以观化为哉？然而不乱且亡，未之有也。

陈旸先后例举汉、唐两朝统治者喜爱胡乐其后政局混乱的历史，认为胡乐的兴盛在很大程度上引发了国家的混乱，因此统治者应远离胡乐，这样才能够保持统治局面的稳定。陈旸夸大了音乐对政治的作用，并未深入探究汉唐胡乐兴盛即政权变动背后的客观因素。但作为儒家雅乐派代表的陈旸，提出这样的观点是

无可厚非的。

（三）乐有节制

统治者对音乐的态度，将会极大成都的影响当时的社会风气与审美意识，因此陈旸认为帝王应当注重自己的言行，对音乐有所节制，不应过度沉溺于享乐。首先，陈旸认为统治者不应沉溺于乐器演奏，“大鼓”条载：

汉元帝晚年留好音乐，尝置鼓，殿下自临轩槛，取铜丸以樞之，中严鼓之节，可谓穷极幼眇矣。然特戏事尔，天子且无戏言，况戏事哉。此所以为汉室肇衰之主欤。

汉元帝溺于击鼓作乐，陈旸认为这是汉王朝衰亡的先兆。“鼓吹箫”条载：

臣观陈文帝微时尝诣到仲举，仲举时独坐闻箫鼓声，有顷帝至，仲举异之。是知箫鼓之乐，帝王所擅，岂其吉祥亦兆于此欤。

陈旸引用《陈书》中到仲举之事，得出帝王演奏不合身份的乐器是不详的征兆的观点，以此劝诫君王远离音乐演奏。

其次，陈旸认为君王行为不端会导致政策的荒废，“警鼓”条载：

昔楚厉王有警鼓，与百姓为戒。既而饮酒太过而击，民大惊，使人止之。居数月，警而击之，民莫有起者。然则警众之鼓，可不慎其所击哉！

警鼓并不是乐器，而是作为警器出现在《乐书·八音》的记载之中，因此，这一事例在历代乐器使用中并不具备典型性，但也是陈旸劝诫君王端正行为的一个重要方面。

再次，陈旸认为统治者的喜好对音乐发展的有着导向作用，若统治者溺于胡俗之乐，将会致使官员与民间附和圣心，从而导致胡俗之乐的过度发展，“雅笛”条载：

唐明皇之时，海内无事，号为太平。而宁王善横笛，歧王善琵琶，亟召于殿宇，吹玉箫，击羯鼓，相与娱乐而已，故一时达官大臣竞谈音乐。清声逸韵流播万古，使后世流连荒亡之徒，卒陷溺覆辀而不知反，彼诚有以倡之也，可不戒哉。

同时，君王爱好音乐，从而大肆封赏乐人，乃至授予其官职爵位。“十七管竽”条载：

昔齐宣王悦南郭之吹竽，廪食数百人，喜邹忌鼓琴，卒授之国政。彼其好世俗之乐，徇末忘本。如此，孰知与人与众，以反乐之本乎。

陈旸意图说明君王过度宠信乐人而徇末忘本，然而所举事例并不符合论点，其中“邹忌鼓琴”的典故出自《史记·田敬仲完世家第十六》：

驺忌子以鼓琴见威王，威王说而舍之右室。须臾，王鼓琴，驺忌子推户入曰：“善哉鼓琴！”王勃然不说，去琴按剑曰：“夫子见容未察，何以知其善也？”

驺忌子曰："夫大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也；攫之深，醳之愉者，政令也；钧谐以鸣，大小相益，回邪而不相害者，四时也：吾是以知其善也。"王曰："善语音。"驺忌子曰："何独语音，夫治国家而弭人民皆在其中。"王又勃然不说曰："夫语五音之纪，信未有如夫子者也。若夫治国家而弭人民，又何为乎丝桐之间？"驺忌子曰："夫大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也；攫之深而舍之愉者，政令也；钧谐以鸣，大小相益，回邪而不相害者，四时也。夫复而不乱者，所以治昌也；连而径者，所以存亡也：故曰琴音调而天下治。夫治国家而弭人民者，无若乎五音者。"王曰："善。"[1]

这段记载中，邹忌并未鼓琴，而是借鼓琴之事行劝诫君王不要沉溺于乐事之实。笔者认为，邹忌在历史中是一位著名的谏臣，以陈旸的知识水平，不可能不清楚"邹忌鼓琴"的缘由。而陈旸在这一条论述中，罔顾史实，记载邹忌因鼓琴而得到齐威王的赏识，遂官拜丞相，从而劝诫宋代君王远离音乐不要宠信乐人，这一例证是不合理的。然而，宠信乐人并授予其官职爵位的事例在唐代并不少见，陈旸舍近求远的例举了并不恰当的"邹忌鼓琴"的典故巩固自身论点，这是没有必要的。类似只为支持自身论点而不顾事实的印证在《乐书·八音》中还有多处。

（四）臣子之职

除劝诫君王外，陈旸在《乐书·八音》中论述了臣子在维护宫廷雅乐，劝诫君王远离胡俗之乐方面应尽的职责。首先，辅政之臣应效仿先贤，劝谏君主远离胡乐，而不应以胡乐侍君王。"羯鼓上"条中陈旸举孔子"夹谷之会"的事例，表达"夷乐不可乱华"的观点，斥责唐代宋璟不仅不劝阻唐玄宗远离胡乐，还自身沉溺胡乐器演奏从而获取圣心的行为，认为"明皇之失，肇自宋璟，然则宋璟有不为仲尼罪人乎。"陈旸在《乐书·八音》中多次斥责宋璟非但不劝谏玄宗远离胡乐，反而以擅长演奏胡乐器取悦君王的行为。鼓论"条载：

唐明皇虽通音律，尤善羯鼓，而宋璟相之，不知师用雅乐以革君心之非，反善腰鼓、羯鼓，深论制作之法，使其君闻而悦之。夫岂知周公之于成王，作六乐禁四声，以善其心之意哉。

陈旸的这一观点建立在深信雅乐对政治有着深刻影响的基础上，因此斥责宋璟不能仿效周公以礼乐辅佐君王。"金缕琵琶"条载："尝观宋范晔亦善弹琵琶，终不为文帝屈胜之，亦善鼓琴，终不受汉王聘，然则渊敬之徒闻之，得不少愧于心乎！"陈旸认为南朝宋时的范晔虽善于演奏胡乐器，却不为王权所屈，这一的品行才是有识贤臣应该具备的。

此外，陈旸认为，贤能的臣子应忠直敢谏，对君王不合理的音乐行为进行规劝。"县琴"条引用"师经以琴撞魏文侯"的典故，赞扬"师经，可谓善危言

[1]（西汉）司马迁著，《史记》，中华书局，2006 年 6 月，第 316 页。

之臣，文侯，可谓善受尽言之君矣。”表达了对臣子敢谏而明君善于吸取贤臣劝谏这一行为的高度赞扬。“搁琵琶”条载：“唐德宗尝诏嫔御弹之，而元稹有“五贤并用，调五常序三光”之说，可谓正救之臣矣。”元稹劝谏唐德宗不要沉溺于音乐享乐，陈旸认为这才是“正救之臣”的作为。

除不以胡乐事君外，贤能之臣还应懂得礼乐章程，能为君主疏正礼乐之失。“鼓论”条载：

唐之贤相，称于前者不过房、杜，闻于后者不过姚、宋。然文皇有兴礼乐之问，而房、杜不能对，明皇有喜夷乐之心，而宋璟又从而道之。终唐之世，典章文物虽号为至盛，然卒于昏乱，而后已无礼乐以文之故也。彼哉彼哉，亦焉用彼相为哉。

陈旸认为，唐代雅乐的混乱很大程度上是由于当时重臣并不了解雅乐规制，不能辅佐君主建立合乎古制的雅乐规范。因此，即使是被历史上有“房谋杜断”之名，被认为是贤臣代表的房玄龄与杜如晦，也因不能向太宗阐释雅乐之正，而被陈旸评论为不合臣子之职。

与儒家传统思想密切相关的乐论内容，散见于《乐书·八音》的各个音乐条目之中，甚至于某一些条目之下，只见与阴阳八卦、人伦劝诫相关的论述，而不见乐器形制的记载。整部《乐书·八音》的记载充分反映了陈旸站在统治阶级角度编纂《乐书》，规范乐事以事君王的治书目的。即使处于对当时的社会文化环境之下尽可能客观的进行评价，陈旸的音乐思想仍旧是较为保守的。

第二节　保守、混乱的乐律学观念

儒家传统雅乐观念不仅影响了《乐书·八音》记载内容的偏重性，也致使陈旸在《乐书·八音》中持有极为保守的乐律学观念。陈旸的乐律学观念并不复杂，不涉及乐器演奏中旋宫转调的实际需求，也不涉及汉代以来我国古代律学家孜孜追求的黄钟还原问题，《乐书·八音》中所反映出的乐律学观念，一是反对七声音阶所使用的“二变”，二是反对燕乐十六声中所使用的“四清声”，陈旸对于乐律的全部见解，完全基于对恢复周代“先王之制”的不懈追求，因此认为五声与十二律的应用才是乐之正道，这一观念是十分保守且不合实际的。

关于陈旸是否有一定的音乐基础，能否演奏乐器，在《宋史》与福建当地的学人传记中都不见记载，就《乐书·八音》中所反映的乐律学观念来看，陈旸本身并不是一个长于音乐演奏或乐学理论的学者，但陈旸在《乐书·八音》中仍就乐律学相关问题发表了大量个人见解。本节将散见与各个乐器条目之下的陈旸乐律学观念总结汇编后，得出了以下结论。

一、反对七音、二变

陈旸推崇五声音阶，明确反对雅乐演奏中使用包含两个变音的七声音阶，至于这两个变音是雅乐音阶中的变与闰，还是燕乐音阶中的清角与清羽，《乐书·八音》中没有记载。但这并不影响对《乐书·八音》中反对“二变”观念的理解，陈旸反对七声音阶的原因，与音乐实践中的音阶排列并无直接关系。陈旸反对七音的原因有几个方面：首先，陈旸认为宫、商、角、徵、羽五音是先王制乐的本源，而七音则是后世人为追求享乐而使用的，因此在“玉磬”条下载：“玉磬十二，古之制也。益之为十四，后世倍七音之失也。”陈旸认为七音是后世制乐之失，七音的使用会破坏礼乐的仪式性。其次，陈旸坚信音乐“移风易俗”的教化作用，符合先王礼乐规范的音乐有稳定政治和谐民心的功效，不合周代礼乐规范的音乐曲调或乐器，昭示并很大程度上导致了社会的不安定。基于这种思想，他认为二变是有害而无益的。故“七弦琴”条载：“有变宫声，已失尊君之道，而琴又有少宫、少商之弦，岂古人祝寿之意哉？其害理甚矣。”陈旸认为七弦乐器并不能表达吉祥祝愿之意，也不符合君臣尊卑之道。再次，陈旸认为“二变”的使用使音乐流于世俗，故而雅乐乐器，尤其是钟磬之乐，不应含有变音。因此陈旸在“哑钟”条下，例举张文收调制十七钟这一并不恰当的例子，只为论证“二变不可用于钟律”的观点。而“二十一管箫”条又载：“此箫取七音而三倍之，龟兹部所用，岂宜存之以乱华音哉？”则七音用于浊、正、清三倍之中，是胡乐泛滥所带来的音乐表现风格，使用这类乐器会影响雅乐规范，因此陈旸将用于雅乐演奏之中的“二十一管箫”置于胡部。

在《乐书·八音》的雅、胡、俗分类体系中，即使是先秦时期既已应用于雅乐演奏的乐器，一旦溺于七音，即不合礼法。陈旸反对七声音阶的行为，尽管不符合当时音乐发展的实际情况，然仍可看做是为维护周代雅乐制度而做出的过度行为，但是，陈旸将反对“七音”的观念扩展乐器形制中，与“七”有关的音孔或弦位设置都被认为是“溺于七音之失”。因此陈旸将宋代雅乐演奏中使用的七孔埙、七孔籥、七孔笛等乐器皆皆放置于俗部，认为使用两个变音的乐器即是俗乐乐器。陈旸“七孔籥”条下明确指出“七漏之籥，所以备二变，世俗之乐也”，“七孔埙”条下又载“以应七音而已，非先王雅乐之制也。”即使该乐器符合中正平和的审美需求，可以达到音乐教化的功能，然而使用七音在陈旸看来已经偏离了先王作乐崇德的意义。“七孔笛”条下亦载：

盖古之造笛，剪云梦之霜筠，法龙吟之异韵。所以涤荡邪气，出扬正声者也，其制可谓善矣。然用七孔以通七音，非先王之制也。

同样，宋朝太常笛即使合乎律制，可以应钟，“然兼二变而吹之，未尽得先王雅乐之制”，仍旧没有完全符合陈旸对雅乐乐器的音律或形制要求。

陈旸将保持“五音”作为乐器形制设定的重要标准，在“琴瑟中”条下明确指出：“三于五，声为不足；七于五，声为有余。”超出五音或不足五音的乐器设置都是不合理的。陈旸在竹之属雅部“笛”条下阐明了自己对雅乐乐器的要求，认为应该“去二变以全五声之正”。《乐书·八音》中对大量具备二变的乐器有着“溺于七音之失”的评价，如“太一乐”、“拱辰管”等应用于雅乐宫县内的七孔乐器。前代典籍中对于乐器七孔的记载，也被陈旸认为是受后代七声音阶观念的影响而产生的错误记载，如 “篪籥”条载：“《广雅》有‘七孔籥为笛’之说，岂附会七音而遂误乎？”“大篪、小篪”条载：“郑司农有七孔之异论，未免泥乎七音之失也。”陈旸认为《广雅》与郑玄记载的所谓七孔吹奏乐器，是两位学者受后世不合礼法的七声音阶影响的结果。更有甚者，乐器形制中与数字七暗合的因素，也被陈旸冠以“溺于七音之失”的评价，如“立均”条载：“韦昭七尺之说，岂亦溺于七音之失。”陈旸将“七尺”与“七音”相关联，其结论的谬误程度已经超出了保守乐律学观念的范围。

由此可见，陈旸对七音的反对陷入了另一种极端，即认为所有满足七声音阶需要的乐器形制都是不合礼法的。钟、磬、排箫等乐器音高固定，其音列设置在一定程度上可以满足这种校订标准，但弦乐器本身其音高变化的机动性较强，即使是以五音为序仅列五弦，那么这个乐器所能演奏的音域也远远超出五音范围之外。同样，在管乐器中，开半孔或哨吹等演奏技巧也可以有效扩大其音域范围。因此陈旸以五音为标准校订雅乐乐器的形制，这本身就是缺乏乐器学常识的行为。

二、反对十六声、四清声

陈旸身处的时代，燕乐二十八调早已取代理论性高于实践性的八十四调体系，而占据音乐生活的主流，然而，唐宋燕乐中广泛使用的“十六声”概念却遭到了陈旸的大力排斥。陈旸认为十二律才是合乎上古圣人作乐伊始音乐诉求的乐声范围，而黄钟清、大吕清、太簇清、夹钟清这四清声，其危害甚至可以等同于郑卫之音“足以使民之心淫矣”。陈旸据此在金之属俗部“序俗部”条下提出对当时流行的方响的改制意见，“方响十六，同为一架，杂用四清之声……如欲用之，去四清以叶律可也。”陈旸认为去除方响编制中的四清声，使之符合十二律规范才是方响可用的形制。

同样，陈旸也反对十六枚为一架的编钟与编磬，他认为宋代编钟磬以十六枚为一簨簴的制式，始于两汉学者对先秦典籍的错误理解，是附会先王古制，并

不符合周代礼乐的规范。在陈旸的乐律学观念中，符合先王之制即符合五声或十二律，即编悬规格以十二为单位，以十二枚为一簴以和十二正律，或以二十四枚为一簴，以和十二律正、倍之声。因此，对于石之属俗部“编磬”条下所记载的宋代李照编钟改制的史实：“宋朝元丰中，施用李照编钟、阮逸编磬，仍下王朴乐二律，以写中和之声。” 陈旸作出的评论是：“可谓近古矣，然补注四声以足十六律，非先王之制也。”可见，尽管经李照改制后的编钟其律高符合“中和之声”的规范，但仍因十六枚为一簴的制式而被陈旸判定为仍不符合雅乐之制。

在此之外，陈旸在编悬十六为一簨簴的“笙磬、颂磬”条、十六管有底的“颂箫”条下，都作出了该乐器不合“先王之制”的评判。其判断依据与反对七声的原因基本一致，认为“去二变、四清”才是“合乎声律之正”，“不知去二变以全五音，去四清声以全十二律”的乐器，即使形制、律高、音色皆适用于雅乐，但仍不符合陈旸所设定的雅乐标准。

金之属俗部“编钟”条下的陈旸自撰的乐论部分，完整的反映出陈旸对十二律的推崇以及对十六声的反对，陈旸认为：

由是观之，钟磬编县各不过十二，古之制也。汉服虔以十二钟当十二辰，更加七律，一县为十九钟。隋之牛洪论后周钟磬之县，长孙绍援《国语》、《书》、《传》七律、七始之制，合正、倍为十四。梁武帝又加浊倍，三七为二十一。后魏公孙崇又三县之，合正倍为二十四。至唐分大、小二调，兼用十六、二十四枚之法，皆本二变、四清言之也。蔽于二变者，不过溺于《国语》、《书》、《传》；蔽于四清者，不过溺于《乐纬》，皆非圣经之意也。惟圣朝李照、范镇，废四清，用十二律之议，何其智识之明而远过于诸子乎！李照虽知去四清，而不知去二变，犹不去四清也，将何以成和乐邪，真目论也。

陈旸例举历代钟磬编悬制度，用以讨论雅乐制式，为宋代恢复周代礼乐的复古思潮提供理论依据，并在论述中鲜明的表达了“去二变”、“去四清”的个人乐律学观点。陈旸认为汉代服虔所制十二钟是按十二正律为序进行编列的，后又增加七律，此时一架编钟的制式由十二枚增加为十九枚。而隋代长孙绍援引典籍所制成十四枚为一簴的编钟，陈旸认为其编列方法是按七声音阶的正、倍之声而设置为十四枚。至梁武帝时，编钟编列又加浊倍，此时的编钟制式变为浊、正、清三倍的七声音阶排列。唐代编钟同时使用十六枚一簴与二十四枚一簴大、小两种制式，至宋代，李照、范镇摒弃四清声，重新使用十二枚为一架的编钟之制，陈旸认为这一改制优于先儒，但应在去四清之外再去二变，方合圣人之制。

但是，这段总结性乐论所反映的的乐学逻辑有一定的主观性，并不是对历代编钟编列的方式进行考证后的结果，文中记载了两类编钟编列的方法，一类是以半音关系，按十二律为顺序进行排列；另一类却是按七声音阶进行编列。陈旸

对两种编列方式的判定似乎更多的是依据编列种、磬的数量，而不是史实记录。可见，陈旸只为反对十六声与七音而罗列材料，而对这些材料中的乐学理论陈旸并没有深入探究。

陈旸对符合“七音”或“十六声”的乐器做出不合古制评判的同事，又在“琴声下”条下表达了个人对除四清、二变后的音乐的肯定，认为：“诚去四清、二变，以谐音律，则琴音调而天下治矣。”反映了陈旸重视音乐的社会功能从而反对二变、四清的传统乐律学观念。

三、混乱的乐律学概念

陈旸对“七音”、“十六声”的排斥，可以视为对所谓符合先王之制的雅乐标准过度追求的结果。正如《乐书·序》中所载：

五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也。盖二变以变宫为君，四清以黄钟清为君。事以寸作，固可变也，而君不可变；太簇、大吕、夹钟或可分也，而黄钟不可分。既有宫矣，又有变宫焉，既有黄钟矣，又有黄钟清焉，是两之也，岂古人所谓‘尊无二上’之旨哉。

在中国传统文化的范畴中，宫音因代表君王故不可变，因此保守派的乐律学家认为音阶排列中不能使用变宫。而黄钟作为雅乐代表，不能两分，因此清黄钟的使用也不符合传统儒家学者对雅乐的阐释。陈旸对“二变”与“四清声”的排斥，并不是出于对乐器演奏实践的考量，其原因完全基于我国古代传统文化中对于宫声象君的界定以及对黄钟所代表文化内涵的重视。

这种保守的乐律学观念受制于当时的文化环境，因此不应为现代学者所过度诟病。然而，陈旸在《乐书·八音》相关乐律学论述中所反映出的混乱的乐律学逻辑，应当引起研究者的正视。陈旸对乐器应用的驳斥与推崇大都建立在乐器形制与乐律学观念两者之间数字吻合的基础上，并没有探究其中应包含的乐律学逻辑或乐器基本原理。《乐书·八音》中大量反对“七音”、“十六声”的言论，明确反映出陈旸并没有正确认识七声、二变及十二律、四清声的乐学概念。

如，金之属俗部“编钟”条下，陈旸记录了大、中、小三种制式的编钟：

古者编钟大小异制，有倍十二律而为二十四者，大架所用也；有合十二律、四清而为十六者，中架所用也；有倍七音而为十四者，小架所用也。

陈旸认为二十四枚为一簨簴的编钟，是依据十二律正倍之音铸造的；而十六枚为一簨簴的编钟，其音列结构则是按十二律加四清声的关系铸造的。据此，大编钟与中编钟，尽管音域不同，但每一枚钟体之间都是以半音关系排列的。而十四枚为一簨簴的小编钟，据陈旸论述，又是按一均七声的正、倍两组而铸造成

编的，小编钟各钟之间的音律关系与以上两组不同。由现今出土的编钟实物来看，一架编钟的枚数并不固定，但仅就陈旸的记载来看，其中的乐学关系是极为混乱的。金之属俗部所记载的“编磬”同样存在这个问题：

编磬二十八之说，始于汉之郑康成，非古制也。大架所用二十四枚，应十二律倍声，唐李冲所传也。小架所用十四枚，通黄钟一均上倍之，《大周正乐》所出也。二八之制，其失自乎四清，二七之制，其失自乎二变。上不失之四清，下不失之二变，其为李冲所传者乎。《乐苑》曰：“堂上磬十四枚。下七枚具黄钟一均声，上七枚，倍也。”非徒不知去二变以协律，亦不知堂上特设黄钟一以上拊之制也。

首先，陈旸误将“二八之说”记载为“二十八之说”，这可能是刻版错误。但文中关于编磬二十四枚为一簨簴与十四枚为一簨簴的判断与“编钟”条一致。笔者认为，这段文字之中所引用的《乐苑》的记载是比较可靠的，即当时的编磬，是按一均七声的音程关系，成倍排列的。而陈旸所推崇的十二枚磬各应十二律而为一簨簴的编列，在音乐实践中实用性不强。同样的叙述也出现在弦乐器中，“十三弦筝”条载：“今教坊无十二弦者，不知五弦合乎五音，十二弦合乎十二律，而十三弦其一以象闰也。”若此处闰指变宫，则不符合陈旸对七声音阶的排斥。因此，笔者认为此处闰是指第十三弦是十二律中某一律的重复出现。然而，五弦是以五声音阶为序定弦，而十二弦时定弦法却变成了以半音关系为序，这样的解释有很强的主观性。

定弦法或编钟排列同时使用音阶与十二律半音两种弦位或编列设置，虽不符合乐器实际需要但并不违背乐律学规律。但是，陈旸在其它方面有关乐律的论断，表明了他个人基本音乐知识理论的匮乏。“雅埙、颂埙”条载：

至皇祐中，圣制颂埙，调习声韵，并合钟律。前下一穴为太簇。上二穴，右为姑洗，启下一穴为仲吕；左双启为林钟。后二穴，一启为南吕，双启为应钟，合声为黄钟。颂埙、雅埙对而吹之，尤协律清和，可谓善矣。诚去二变而合六律，庶乎先王之乐也。

文中详细记载皇祐朝雅乐所用颂埙每一音孔所对应的律高，颂埙的音位设置是以黄钟一均的七声音阶为准，合声为宫为黄钟，其后商、角、清角、徵、羽、闰依次排列。所载具体乐器形制清晰明确，而下文中陈旸对颂埙六孔的音位排列做出“去二变而合六律，庶乎先王之乐”的评论却是不符合乐学原理的。首先，六孔音位的设置与和六律之间并不存在逻辑上的对应关系，设六孔并不是为和六律，而是为实践演奏乐曲的需要，陈旸在强调六孔和六律时，不仅没有考虑六律的含义，甚至没有考虑六孔全按时“合声”作为第七音的存在。其次，“去二变”与“合六律”这两个概念之间本身就是相互矛盾的。六律是指十二律中黄钟、太

簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射这六个阳律；而二变则是七声音阶中的两个变音，目前学界对二变“变”与“闰”的含义仍有争议，笔者认为二变即变徵与变宫。若以黄钟为宫，则去二变之后的五声音阶分别是黄钟、太簇、姑洗、林钟、南吕，与六律并不吻合，因此，去二变是不能“合六律”的。陈旸并没有正确认识六律的概念，也没有认识到二变与六律是不同范畴内的律学问题，只是强调律与乐器形制两者之间数字的吻合。

再举一例，“琴瑟中”条载：

宋朝太常瑟用二十五弦，其二均之声，以清、中相应双弹之，第一弦黄钟中声，第十三弦黄钟清应。其按习也，令左右手互应。清、正声相和，亦依钟律，击数合奏，其制可谓近古矣。诚本五音互应而去四清，先王之制也。

在这段文字中，陈旸又将“五音互应”与“去四清”相对论述，认为去二变本五音从而去四清。笔者推论，陈旸将四清声与二变混同为相对应的两个概念。这一错误并非孤例，“阮咸琵琶”条载：“今诚去四清声以合五音，则舜琴亦不是过也。”陈旸认为去四清声从而达到了和五音的目的，这显然是错误的，四清声是十二律的延伸，而五音则是一均之内不同律高按一定规律排列组合而形成的音阶概念，陈旸对十二律与五声两个属于不同乐律学体系内的概念并没有一个清晰的认识。这可能是由于“十六声”与“七声”的称谓，使得陈旸对“声”与“律”的概念产生了误解，从而将不同范畴内的乐律学概念混为一谈。陈旸在“哑钟”条下有这样的论断：“由此观之，近代惟用其七者，岂有他哉？蔽于不用十二律而溺于二变，故也。”然而，二变本身就包含在十二律之中。可以说，陈旸自身的两个乐律学主张，推崇十二律与反对二变，本身就是相互矛盾的。

陈旸对律与声概念的混淆，直接导致了《乐书·八音》中大量出现不合乐学规律而只是数字上强行吻合的乐论内容。如，“大篪、小篪”条载：

先儒言篪有六孔、七孔、八孔、十孔之说，以中声论之，六孔，六律之正声也；八孔，八音之正声也；十孔，五声正倍之声也。盖其大小异制然邪？郑司农有七孔之异论，未免泥乎七音之失也。

陈旸认为，六孔篪和六律是为正声，八孔篪和八音是为正声，而十孔篪和两均内的五声，亦为正声，而七孔篪则是陷入了七音的弊端。将管乐器的开孔数分别与音律、乐器分类法和音阶排列相对应，其中的乐律理论混乱毫无逻辑可言。然而，陈旸对数字吻合的执着并不仅止于次，匏之属胡部“十七管竽、十九管竽、二十三管竽”条的记载鲜明的反映了陈旸混乱的乐学逻辑：

宋朝大乐，诸工以竽、巢、和并为一器，率取胡部十七管笙为之。所异者，特以宫管移之左右而不在中尔，虽名为雅乐，实胡音也。或二十三管，或十九管，二十三管则兼乎四清、二变，十九管则兼乎十二律、七音，要皆非古制也。

陈旸不仅因形制原因将竽类乐器置于胡部，还将十九管笙的笙苗设置臆想为十二律与七音和而为十九，这一理论是将不同范畴内的律学概念与音阶结构简单叠加。然而，二十三管竽是如何“兼乎四清、二变”的呢？陈旸个人乐律学逻辑内的二十三管，应是他所反对的“十六声”与“七声”叠加而成，故而其中不仅包含十六声中的四清声，还包含七声音阶中的两个变音，从而得到了不合古制的判定，陈旸的立论基础本身就是不合逻辑的。

另，“十八管箫”条载：

《唐乐图》所传之箫，凡十八管，取五声、四清倍音，通林钟、黄钟二均声，西凉部用之。

文中没有详细记载十八管是怎样与五声、十二律相和的，笔者根据陈旸自身的乐律学逻辑做出以下推论，所谓“取五声、四清倍音”，即将五声与四清声，在正声之外，再取倍声，五声倍为十声，四清声倍为八，则正合十八之管。若以上推论符合陈旸编纂时的乐学理念，则这些理念的荒谬程度以及陈旸的音乐水平值得重新估量。

第三节 以《乐书·八音》内容记载探讨陈旸的音乐水平

史学研究虽力图还原历朝史事，探索历史所蕴含的发展规律。然而，文献记载的滞后性，记载者与演奏者之间的身份差异，使得文字记载有着很大的局限性，而文献的不足并不能被文物资料所完全填补。在中国古代音乐史研究范围内，古代乐器研究是我们以观察的角度复原历史的有效方式。它既不像古谱学一般晦涩难解，也不像乐律学一样聚讼百年而无定论。相较于歌舞音乐，它有着更多的实物遗存；相较于礼仪典制，它有着更为具象的实践应用；相较于音乐思想的不断变化，乐器的发展与应用更是保持了相对衡定的稳定性。

可供研究的乐器资料主要有古籍文献、乐器图像、出土或留存乐器实物三个方面，相对于其它研究方向资料更为全面。然而，乐器研究与记录不仅需要充足的资料和严谨的治学态度，同时还要求研究者具备一定的乐器知识乃至实际演奏经验，否则会限制研究成果的深度。根据《乐书·八音》内容分析，书中确实记载了体现专业音乐知识的宋代太常乐器详细音位设置以及工尺谱的十个谱字。然而，这只能说明陈旸为编纂《乐书》进行了细致繁琐的载乐文献与专业资料的搜集工作，并在此基础上对乐器形制进行了一定程度的考察。但是，《乐书·八

音》条目设置、内容与附图中出现的大量乐律学与乐器学的基础错误，更能反映陈旸自身的音乐水平。随着对《乐书·八音》研究的加深，该著作散见于各条目中的记载错误逐渐显露，本文仅列出其中较有代表性的问题作为例证，用以说明《乐书·八音》陈旸的音乐水平，兼及其并不严谨的治书态度。

一、乐器形制的错误认知

《乐书·八音》中记载的乐器条目与附图数量并不对等，这是由《乐书·八音》本身乐器条目与非乐器条目混编的治书体例决定的。陈旸为求乐器记载的全面性，尽可能地为所有乐器条目编著附图，甚至将非乐器条目误认为乐器，并为其增补附图。《乐书·八音》的条目名称中并没有出现较为明显的错误，而对读条目内容以后，可以发现内容与条目名称不符、条目内容记载有误等问题大量出现在《乐书·八音》的记载之中。除文字内容外，附图中出现了为符合条目内容而不顾乐器发音原理，以及附图与记载内容并不吻合这两类错误，附图资料的来源尤为模糊。

（一）非乐器条目的误读——以蕃瑟、云花黄鼓、双管为例

《乐书·八音》中出现了陈旸将非乐器条目误认为乐器，并配有附图的错误。丝之属俗部列“蕃瑟、雅瑟”条，蕃瑟与雅瑟并载，会导致读者认为两个名称分别是两件形制不同的瑟类乐器，陈旸在该条目下配有附图，绘制了两件弦数不同的瑟。但是，分析条目内容可知，“蕃瑟”并不是独立的乐器名称，《乐书·八音》中该条目内容引自聂崇义《三礼图》，该条目载：

雅瑟长八尺一寸，广二尺八寸，二十三弦，其常用者十九弦，其馀四弦谓之蕃，蕃之为言，羸也。

“蕃瑟”并不是独立的乐器名称，“蕃”是指宋代雅乐所用二十三弦瑟中不常用的四根弦。因此，蕃瑟作为固定称谓出现在条目名称中并不合理。尽管文字内容记载清晰，但陈旸仍在该条目后附有“蕃瑟”图，图中描绘了一件四弦、无柱、矩形音响的弦乐器，类似于“雅瑟”。并不是乐器的条目仍附有乐器图，《乐书·八音》附图的准确性由此可见一斑。

除将乐器配件误读为乐器外，《乐书·八音》对主要史料来源中的相关乐器记载做了引申，将并不成类的名词记载独立为乐器条目。革之属俗部“云花黄鼓、云花白鼓”条，载为：

天子郊祀庙享，用云花黄衣鼓四，山陵用云花白衣鼓二，吉凶礼也。

可见，条目名中所载“云花黄鼓”，内容中实际载为“云花黄衣鼓”，“云花白鼓”实际载为“云花白衣鼓”，而该条目内容本出自《乐府杂录·鼓吹部》：

天子卤簿用“大全仗”，鼓一百二十面，金钲七十面。郊天谒庙吉礼，即衣云花黄衣，鼓四，钲二；下山陵凶礼，即衣云花白衣，鼓二，钲二。[1]

文中只记载了天子卤簿的仪仗乐工穿云花黄衣，击四鼓；郊庙吉礼的仪仗乐工穿云花白衣，击两鼓。两种乐制的不同使得乐工穿着服饰也不相同，《乐府杂录》并未记载两种演奏用鼓是否不同，陈旸将这段记载引申为两种不同形制的鼓类乐器，并设置为独立的乐器条目。条目附图中的云花黄鼓、云花白鼓与下一条目中的“青鼓、赤鼓、黑鼓”，五件鼓的形制几乎完全相同。陈旸为保证《乐书》记载内容的全面性，在未对文献中记载模糊的乐器进行考证的情况下设置乐器条目，从而导致记载内容并不符合唐代祭祀用乐史实，对研究唐宋鼓类乐器的发展造成一定的干扰，这种引申是没有必要的。

此外，陈旸将记载旋宫转调方法或乐律学理论的条目同样误认成乐器，竹之属俗部有“双管、黄钟管、大吕管”一条，双管是宋代单管编制的吹管乐器用以旋宫转调的一种方法，类似于“笛”条下所记载的用黄钟为翕声的太常笛与应钟为翕声的中管笛两笛成曲的演奏方式，而不是乐器名类。正如该条目中所引用的李冲之论：“管有一定之声，弦多舒缓之变，故舍旋宫琵琶，制旋宫双管法。虽在于简易，道实究于精微矣。”用相差一律的双管旋宫转调的做法，符合音乐演奏实践，且管乐器相对于弦乐器音准更为确定，因此在宋代管乐器逐渐成为引领器乐合奏的定调乐器。“双管”条仅转载了《唐乐图》中吹黄钟律管以定律的史实，其后“黄钟之管九寸，与长尺之制异”的结论不知出处，也没有记载大吕管的形制，附图是一根六孔单管，不仅与条目内容不符，与条目名称“双管”也不相关。

以上几例，可以反映陈旸在编纂《乐书》的过程中，并没有对每一条目进行研究，治书过程的不严谨导致结论缺乏准确性。此外，《乐书·八音》中不断出现条目无误而内容并不合理，或者内容无误条目名却出现错误的情况，附图与内容记载的关系也是如此，因此，笔者对《乐书·八音》的编纂过程以及条目、内容、附图是否同出一人提出质疑，但是在可供研究资料有限的情况，这一问题只能存疑。

（二）乐器形制辨别错误——龟兹琵琶与屈茨琵琶、镈与钟、笙磬与颂磬

首先，《乐书·八音》中的乐器条目多出自前代文献记载，史源内容的模糊记载导致陈旸对乐器形制产生了错误认识。《乐书·八音》前后并载“龟兹琵琶”与“屈茨琵琶”两个条目，皆无附图。“屈茨琵琶”条载：

后魏宣武以后，酷嗜胡音，其乐器有屈茨琵琶。说者谓制度不存，八音之器所不载。以意推之，岂琵琶为屈茨之形然邪？

[1] 段安节撰，《乐府杂录》，中华书局，1985 年版，第 9 页。

陈旸认为“屈茨琵琶”是一个独立的乐器类别，因其形制在宋代已经消亡，所以其它文献中不见记载，并认为这件乐器是以“屈茨”为形。笔者并未查证到“屈茨”一词所代指的具体事物，因此认为这一说法只是陈旸为了编纂“屈茨琵琶”条而杜撰的。“屈茨琵琶”的记载本出自《通典·乐典二》：

自宣武已后，始爱胡声，洎于迁都。屈茨琵琶，五弦，箜篌，胡{竹直}，胡鼓，铜钹，打沙罗，胡舞铿锵鏜鎝，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌响全似吟哭，听之者无不凄怆。[1]

显然，《通典》所记载的“屈茨琵琶”是“龟兹琵琶”的另一音译名，而并不是陈旸所认为的又一琵琶形制。而《乐书•乐器》中“龟兹琵琶”条，仅记载了后魏曹婆罗门与曹妙达向商人学习龟兹琵琶的典故，内容同出杜佑《通典》，《通典·乐典六》载：

后魏平中原，复获之。有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商入传其业。至孙妙达，尤为北齐文宣所重。[2]

《旧唐书·乐志》也引用了这条记载：

后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业。至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之。[3]

陈旸《乐书》将两条记载合并，并没有记载乐器形制或渊源，也没有梳理“龟兹琵琶”与丝之属俗部其它琵琶类乐器“大琵琶、箫琵琶”、“直项琵琶、曲项琵琶”之间的关系。可见，陈旸在编纂《乐书》时，并未厘清琵琶类乐器的名称、来源与形制，仅为确保《乐书·八音》记载内容的全面性，而将文献来源中记载的乐器或乐器相关内容皆独立列成条目。

其次，《乐书·八音》编纂的年代正是北宋统治者及乐官狂热追求恢复周礼的时代，因而上古时期既已产生的雅乐乐器其形制与内涵在重建宋代雅乐的过程中被反复讨论。陈旸也受这一复古思潮的裹挟，对雅乐乐器的制式提出不同于先儒的的个人见解。然而，这些个人观点的推导过程并不能自圆其说，或者所作结论与实际不符。体现了陈旸在个人音乐知识不足的情况下，仍意图对乐器形制发表个人意见。如，陈旸对镈与钟的形制认识有误，《乐书·八音》中共有两条镈钟相关记载，一条位于金之属雅部，“镈”条载：

盖细钧角、徵也，必和之以大，故有钟无镈。大钧宫、商也，必和之以细，故有镈无钟。则镈小钟大明矣。……以经考之，自虞至周，镛大而钟小。自周公制礼，钟大而镈小，虽有改制之名，无变大小之实也。

另有金之属俗部“大镈”条载：

---

[1]（唐）杜佑，《通典》，中华书局，1992 年版，第 3673 页。
[2]（唐）杜佑，《通典》，中华书局，1992 年版，第 3670 页。
[3]（后晋）刘昫撰,《旧唐书》,中华书局,2000 年版,第 721 页。

本小钟，沈约误以为大，不考经传之过也。

陈旸认为钟与镈的区别仅是形制大小的区别，钟大镈小，“大镈”则是沈约在《宋书·乐志一》中因对“镈”类乐器认识不清而产生“镈如钟而大”[1]的错误记载。“镈如钟而大”最早出自郑玄《周礼注疏》，陈旸对这一观点提出反驳是没有正确认识镈钟形制的缘故。西周晚期镈钟开始出现，这类乐器多自名为钟，当今学界是以钟体凹口与平口，以及有无扉棱为钟与镈钟的主要区别[2]，陈旸将镈钟推导为小钟的结论，是不符合文献记载与实际乐器形制的。

再次，历代载乐文献论及笙磬、颂磬，多是以排放方位为主要划分依据。陈旸对“笙磬”与“颂磬”的区别增补了另外两种解释，一是在排放位置之外，赋予颂磬与笙磬以伴奏性质的区别，陈旸认为演奏过程中笙磬应笙于东，颂磬应歌于西，颂磬即歌磬。二是在在乐器形制上，陈旸认为笙磬为特磬，而颂磬为编磬。陈旸推断笙磬为特磬、颂磬为编磬的原因有二，一是根据《大射》所载：“鼖倚于颂磬西纮。” 纮即编磬成组的绳子，陈旸据此以为“颂磬在西而有纮，是编磬在西而以颂磬名之。”二是据“笙磬同音”与“笙镛以间”两句，即推论：“大钟谓之镛，则笙镛，特县之钟也。以笙镛为特县之钟，则笙磬为特县之磬明矣。”然而《诗经》中的“笙磬”与《尚书》中的“笙镛”并不是固定乐器名称，而是指笙与磬、笙与镛各两件乐器，陈旸以此为据，得出的结论不符合文献本意，并不能证明列于位于东面笙磬是特磬而非编磬。以上三例反映出《乐书》编纂过程中过度推导的错误，笔者据此推论，陈旸在编纂过程中仍是以纂录前代史料为主，对具体乐器形制的了解与考察极为有限。

此外，《乐书·八音》载有修、鼛、步、和、咢等几种演奏方式，尽管《乐书》记载这些内容出自《尔雅》，但文字记载与尔雅并不相符。《尔雅·释乐》载：“徒鼓瑟谓之步，徒吹谓之和，徒歌谓之谣，徒击鼓谓之修，徒鼓磬谓之鼛。”[3]

而《乐书·八音》却记载为：

《尔雅》曰：“徒鼓琴谓之步。”

《尔雅》曰：“徒吹谓之和。”

《释乐》以徒歌谓之謠，则徒击鼓谓之咢，其无章曲可知矣。

《尔雅》曰：“徒鼓钟谓之修。”

《尔雅》曰：徒鼓钟谓之修，徒击磬谓之鼛。

	步	和	谣	修	鼛	咢
《尔雅》	徒鼓瑟	徒吹	徒歌	徒击鼓	徒鼓磬	
《乐书》	徒鼓琴	徒吹	徒歌	徒鼓钟	徒击磬	徒击鼓

[1]（梁）沈约撰,《宋书》, 中华书局, 2000 年版, 第 373 页。
[2] 薛艺兵，《中国乐器志·体鸣卷》，人民音乐出版社，2003 年版，第 150 页。
[3]（晋）郭璞注,《尔雅》, 中华书局, 1985 年第 1 版, 第 20 页。

《乐书·八音》中仅“和”、“塞”两条条内容与《尔雅》相同，“谣”条并未列为条目，仅出现在行文中。其中对“修”与“咢”的解释，似乎同样是过度推导所得出的错误结论。陈旸在《乐书·八音》中并不严谨的治书观念不仅反映在乐器相关记载中，还反映在征引前代文献的文字内容中。

（三）条目归类的错误——匏之属乐器分类错误、箜篌类乐器置于胡部的合理性分析

尽管《文献通考》为规避某些条目归类的不合理性而设置了“八音之外”一节，但是，在《文献通考·八音》改动之外，《乐书》与《文献通考》在“八音”一级的分类中，还是出现了归类错误的问题。

尤其是匏之属下，条目内容明确记载了乐器材质与匏无关，却仍被归属错误。由于材料限制，匏之属所涵盖的乐器主要是笙、竽两类，而《乐书·八音》匏之属下还有与匏无关的“簫”、“击竹”、“竹簧”、“铁簧”等条目。“簫”是筒状哨子，取材竹制。《玉篇》载:“簫，吹筩也，以竹为鞭，中空可吹，故曰吹鞭也。”[1]清段玉裁注：“吹鞭盖蒹为之，吹筩盖竹为之。”[2] 可见，簫与吹鞭形制相似而为竹制。“击竹”由文字记载与附图来看，应是两片竹板相击发声。以上两件乐器与匏无关，应属竹部。再如，尽管陈旸已经明确认识到“有笙中之簧，有非笙之簧”,《乐书·八音》记载了宋代被统称为“簧”的笙类乐器与口簧类乐器并行的史实，却仍然将与匏无关的口簧类乐器载于匏之属。

陈旸对乐器形制的错误认知，也导致了《乐书·八音》中乐器分类的错误，如匏之属胡部“埒竽”条附图为一件十五管而无嘴的笙类乐器，而条目下却引《乐府杂录》内容载为：“将竽形类小钟，以手将之则鸣矣”该乐器并不见载与其它文献之中，然而其形制类似于小钟，又是以手埒之而发声，则该器应为敲击发声的体鸣乐器，而不是吹奏发声的簧鸣或气鸣乐器。《乐书·八音》只是因为这一乐器名称中带有“竽”字就将其放入匏之属，还附有一件无吹嘴的笙图，不论是分类还是附图都是不合理的。

尽管《乐书·八音》中雅、胡、俗的分类标准是按陈旸自身的政治立场和知识体系设定的，但其中仍存在因未能正确考察乐器形制与流变而产生的分类错误。如，陈旸将箜篌乐器全部归属于胡部。《乐书·八音》共载“大、小箜篌”、“竖箜篌”、“卧箜篌”、“凤首箜篌”四条箜篌类乐器。箜篌的使用集中于唐代，唐代以后，弹拨类乐器的多样性冲击了箜篌类乐器的使用，宋代时无论是竖箜篌还是卧箜篌都不复前代繁盛。箜篌类乐器与琵琶类乐器都因外来乐器传入而导致定名体系混乱，造成两类乐器形制难考、起源复杂的原因，是名称相同却形制完全不同的两种乐器所引发的名实混乱。卧箜篌出现时间早于竖箜篌的传入，且竖箜篌

[1] 广东广西湖南河南辞源修订组,《辞源》,商务印书馆,1981 年版,第 493 页。
[2]（汉）许慎撰，（清）段玉裁注，《说文解字注》，上海古籍出版社，1981 年版，318 页。

传入之时，当时被称为“箜篌”的卧箜篌仍有着较为广泛的应用，而与卧箜篌形制差异极大的竖箜篌类乐器却仍被命名为箜篌。唐宋文献对箜篌类乐器的记载集中于宫廷燕乐的用乐规范，对于箜篌类乐器的形制并没有准确记载，箜篌类乐器的发展脉络并不清晰。对于这一类乐器，本应证辨后再行记载，而陈旸对箜篌类乐器的记载体现了他有限的乐器认识。

陈旸并没有区分卧箜篌与竖箜篌的形制与源流的区别，从而导致了条目名称清晰而条目内容记载混淆。如，“大、小箜篌”条下，附图是两种弦数不同的竖箜篌，而文字却记载了卧箜篌的起源、命名、形制与典故，附图与内容不符，且没有记载大、小箜篌的形制区别，因此难以判断大、小箜篌是竖箜篌还是卧箜篌。《乐书》“大、小箜篌”条下载：

旧说皆如琴制。唐制似瑟而小，其弦有七，用木拨弹之以合二变。故燕乐有大箜篌、小箜篌。

若依此说，则大、小箜篌是卧箜篌的次级分类，唐以前卧箜篌形制类琴而小，或为小箜篌，唐时卧箜篌似瑟而大，或为大箜篌。二者以共鸣箱的大小进行区分，因此基准音高与音域也不相同，弦数是否相同文献未载。

笔者认为，据有限的文字资料分析，大、小箜篌应如《乐书》附图，为竖箜篌。这一判断是基于唐宋文献对于燕乐使用乐器的记载，燕乐所使用的箜篌类乐器，其文字记载共有四种情况：第一，仅列出“箜篌”之名，并不明确标出卧箜篌或竖箜篌，如《唐六典》所载清乐伎、《通典》所载百济乐的乐器使用。第二，并列记载卧箜篌与竖箜篌，如《唐六典》所载西凉伎、《通典》所载高丽乐的乐器只是用。第三，单独记载卧箜篌，或单独记载竖箜篌。即这一乐部仅并不是同时使用卧箜篌与竖箜篌，单独使用竖箜篌的乐部占多数。第四，并列记载卧箜篌、大箜篌、小箜篌。如，《唐六典》记载《燕乐会》、《新唐书》记载《景云河清歌》的乐器使用。据多部史料记载分析，并没有出现大、小箜篌与竖箜篌同时出现的记载，而大、小箜篌却常常与卧箜篌并列使用，因此，大小箜篌应如附图，属竖箜篌的一种。陈旸的记载中文字错误却附图正确，使人不得不质疑《乐书》条目、内容与附图间的编纂方式与编写顺序。

关于卧箜篌的起源，《乐书·八音》记载有“师延创制说”、“汉武帝创制说”两种观点，陈旸认为箜篌作为乐器“然非夷狄之制，则郑、卫之音，非燕乐所当用也。”即陈旸认为箜篌即使不是胡乐器，也是来源于桑间濮上谐谑恣意的郑卫之音，是宫廷燕乐所不应使用的乐器。这是陈旸唯一一次在《乐书·八音》中探讨燕乐不应使用的乐器，笔者认为这里的“燕乐”可能是“雅乐”之误。马端临认为卧箜篌不论是郑卫之音所用乐器还是汉代郊庙雅乐用器，都应该属于本土乐器。《乐书》中也载为：“然非夷狄之制，则郑、卫之音，非燕乐所当用也。”但

是，陈旸仍将“卧箜篌”条置于胡部，条目内容仅记载了徐月华善弹卧箜篌的典故，而没有形制描述。更为荒谬的是，卧箜篌的附图是一把平放的竖箜篌，至此，不得不对陈旸的治学态度提出批判。

二、条目名称、内容与附图中的其他错误

陈旸并没有正确认识每一个条目中乐器的具体形制，因此出现了以下几类条目名称与内容不相符合的现象。第一，部分条目确为乐器条目，但条目内容中并没有记载乐器形制，仅有典故记载。如，匏之属俗部“竹簧”条，配图与雅簧相同，形制类今之口簧，内容则是记载了西王母侍女与石室对鼓的两条典故，并涉及该形制记载。第二，部分条目之下征引的轶事典故与该乐器并不相关。如，双笛条下不载双笛形制，却记载了汉代蔡邕制柯亭笛的典故，《文献通考》予以删除。第三，部分条目名称中出现两到三个乐器名类，实际内容记载中却没有反映出所有条目中的乐器名。如，匏之属雅部所记载的笙类乐器分两个条目，其中“笙”与“巢笙”并列一条，“和笙”与“凤笙”并列一条。然而，“笙、巢笙”条目下，实际记载内容为十九簧巢笙与十三簧和笙。“和笙、凤笙”条目下，实际记载内容为阮逸所制十九簧竽笙、巢笙、和笙三种笙制，该条目下没有出现“凤笙”一词。“凤笙”的相关记载却在“巢笙”条下，载为：“今太常笙浊声十二，中声十二，清声十二，俗呼为凤笙，孟蜀王所进，乐工不能吹，虽存而不用。”可见，凤笙是太常所用三十六管笙的别称，并不是按形制分类后的种类名，与和笙同列一条的设置是不合理的。再如，“中鼓、小鼓”条下实际记载内容为大鼓于小鼓，“十九弦瑟、二十七弦瑟、黄钟瑟”条仅记载了“黄钟瑟”等。

第四，《乐书·八音》的附图中存在大量基本的乐器学错误。如，龙头角无吹孔，显然无法演奏；“搊筝”在条目内容中明确记载是一种演奏方法，却附图为一件竖立无柱的筝；鼗鼓类乐器鼓匡两边只有飘带而没有鼓槌；“大横吹”下附图写为“大横笛”等等。弦乐器文字记载的弦数与附图弦数不一致的现象也时有发生。另有一些并无形制记载的乐器也有附图，如胡[竹直] 条载：“后魏宣武悦胡声，乐有胡鼓、胡［竹直］。(《玉篇》谓：‘［竹直］笙。’)” 附图类似于“埒竽”，是一件没有吹嘴的笙类乐器，附图中的乐器形制并不符合发音原理，极有可能是陈旸杜撰。巢笙条载：“大者十九簧谓之巢，以众管在匏，有凤巢之象也。”宋朝太常巢笙十九管的各管音高，而配图中的巢笙只有 11 管。笙类乐器的配图皆与条目记载的管数不符，这可能是由于笙乐器苗管的排列以中管为中心向四周分布，因此平面图中不便于显示全部管数，然而，《乐书·八音》的配图不严谨也是其中的一个原因。

鉴于以上例证，笔者认为，《乐书·八音》中大量出现条目名称、条目内容与附图三者之间并不相符的现象，陈旸《乐书》整体编纂过程及编纂方式仍需进一步研究。《乐书·八音》无论在条目设置与归类、乐器形制认识、行文的严谨性、附图的可靠性等多个方面，都存在一定的问题。陈旸《乐书》的整体价值并不能掩盖《乐书·八音》记载的谬误，陈旸可能并不具备较为全面的音乐知识。

陈旸《乐书》的编纂极大的受到陈祥道献书经历的鼓动，不管陈旸《乐书》编纂的实际目的是为进阶仕途还是为复兴礼乐，《乐书·八音》对乐器的梳理与记载都是极具文献研究价值的。然而，礼乐之制不仅涉及礼法的理论高度，还需注重音乐演奏的实际要求。乐器的记载，乃至乐学专著的撰写，需要一定的乐器学知识与乐器演奏实践，还需要具备乐律学基础知识，更需要的则是严谨的治学态度。马端临作为士族子弟，较之传统儒学家庭的陈旸可能更有条件接触音乐实践，而马端临尚且仅援引《乐书》及其它典籍以撰写乐器章节，而不愿就其中的具体音乐问题多加评论，从中可以反映出马端临更为严谨求实的治学态度。《乐书》前九十五章训义部分的儒家音乐思想阐释与礼乐典籍考证是编纂者陈旸更为擅长的，而对于与音乐实践紧密相连的乐器记载部分，陈旸虽经努力，但其论述内容仍是捉襟见肘。

结语

本文对《乐书·八音》与《文献通考·八音》的异同展开对比研究，并运用文献学、乐器学与乐律学等学科的基本方法，探析《乐书·八音》整体结构、编纂特点与具体文本内容，从而正确认识两部著作的文献价值。

对《乐书·八音》的客观评价，应建立在体察其时代局限性、分析其文本价值、考辨其内容正误的基础上。《乐书·八音》重视乐器与阴阳八卦的关系，强调音乐的社会功能，斥责影响先王雅乐的乐律观念与胡俗音乐，上述思想受制于千百年来儒道传统教化与宋代复古求雅的政策倾向，时代所带来的局限性，并不是陈旸凭一己之力所能规避的。因此，用来评判《乐书·八音》文献价值的标准，应是陈旸是否深入考证并梳理了前代文献中的乐器记载，是否翔实的记录了本朝音乐史实，是否存在错误的个人论述并以此影响后世研究。

《乐书·八音》对宋代乐器形制与应用的详细记载，反映了该著作对唐宋已佚载乐文献的搜集与保存；以全面性为准的条目设置，体现了唐代打击乐器与弹拨乐器空前繁荣的时代特征，以及隋唐胡乐大量传入与两宋俗乐兴盛下中国传统乐器发展的新格局；陈旸将多层分类思维运用到乐器记载中，开启了以八音与雅、胡、俗两个维度为标准共同划分并记载乐器的先例；书中所载乐人、乐事、乐曲、乐谱以及四百余条雅、胡、俗乐器本身，已极具研究价值。

但是，编纂过程中凌驾于学术性之上的治书目的，以及并不严谨的治学态度，极大的制约了《乐书·八音》的文献价值。陈旸在未厘清乐器发展脉络，未辨明乐器同名异器现象，甚至未储备必要音乐知识的基础上，大量发表个人对乐器、乐律及其它音乐形式的相关见解，使得《乐书·八音》中屡次出现关于乐律与乐器形制流变的错误记载，并出现条目名称、条目内容与附图三者之间不相符合的现象。笔者大胆推测，所谓的全面性，只是为掩盖陈旸本人音乐水平不足的事实，故而将未经细考的前代乐器记载初步整理后堆叠于《八音》之下。《乐书·八音》的四百余条的条目设置在一定程度上梳理了上古至北宋乐器发展的脉络，而实际记载内容的疏漏与附图的随意性大大降低了《乐书·八音》的文本可信度。

马端临对《乐书·八音》每一级内容都有改动，包括调换整体结构的层级次序，设置“八音之外”一类，合并非乐器条目，删减陈旸的个人论述，增补乐器形制与当朝应用记载等方面，这些改动在一定程度上弥补了《乐书·八音》结构设置中的弊端，削弱了陈旸《乐书》更具政治性的治书目的与过于保守的音乐观念，体现了马端临对乐器记载方式的进一步思考。然而，《文献通考·八音》中存在非乐器条目的误读，“八音之外”条目设置的疏漏，以及对《乐书·八音》错误记载继续抄录等问题，可知马端临本人也不具备清晰明确的乐律学与乐器学

知识。但是，马氏并没有对未经深入研究的专业领域过多的发表个人见解，编纂中除征引典籍以增补乐器记载外，马端临“按”语仅就《乐书》自身行文中的逻辑缺陷予以评述。因此，这些删改与增补并不能反映马端临的音乐观念，虽以增补内容拓宽了乐器记载的时间范围，但对于实际乐器研究的助益仍是有限。通过两部著作的对比研究，可以得知《文献通考·八音》的文献价值在于书中更为先进的治史思想与更为严谨的治学态度。

鉴于以上原因，笔者认为学界一直以来存在对陈旸《乐书》评价过高的问题，其本源在于对《乐书》具体内容的研究仍有欠缺。《乐书·八音》保存前代文献的价值，相较于同一时期的其它类书类文献并不十分突出，而书中乐论内容的谬误，则会对研究唐宋两朝乐器乃至整个古代乐器史造成一定的误导，陈旸《乐书》行文中所反映出不甚严谨的治学态度，应引起征引《乐书》内容为例证的研究者的重视。

本文以两部著作的对比为切入点展开研究，意图通过对《乐书·八音》具体内容的分析与勘误探究两书的实际价值，以期为中国古代乐器史的研究提供更为可靠的文献资料。

参考文献

古籍：

【上古】不著人. 山海经. 浙江古籍出版社. 2000
【上古】不著人. 尚书. 中华书局. 2009
【周】不著人. 周礼. 中华书局. 2014
【春秋】左丘明撰. 【吴】韦昭注. 国语. 上海古籍出版社. 2008
【西汉】司马迁撰. 史记. 中华书局. 2006.
【西汉】孔安国. 尚书正义. 上海古籍出版社. 2007
【西汉】伏生. 尚书大传. 上海书店出版社. 2012
【东汉】班固. 白虎通. 中华书局. 1985
【东汉】刘珍. 东观汉记. 中华书局. 2008
【东汉】班固. 汉书. 中华书局. 2000
【东汉】班固. 汉武帝内传. 中华书局. 1985
【东汉】应劭. 风俗通义. 天津人民出版社. 1980
【东汉】许慎. 说文解字. 中华书局. 1963
【东汉】郑玄注. 周礼注疏. 上海古籍出版社. 2010
【东汉】郑玄注. 礼记. 中华书局. 2015
【晋】张华. 博物志. 上海古籍出版社. 2012
【晋】郭璞. 《尔雅》. 中华书局. 1985
【南朝宋】范晔. 后汉书. 浙江古籍出版社. 2000
【梁】沈约. 宋书. 中华书局. 1974
【梁】萧子显. 南齐书. 中华书局. 1972
【唐】崔令钦撰. 任半塘笺订. 教坊记笺订. 凤凰出版社. 2013
【唐】段成式. 酉阳杂俎. 中华书局. 2015
【唐】徐坚撰. 初学记. 中华书局. 1962
【唐】段安节. 乐府杂录. 中华书局. 1985
【唐】杜佑. 通典. 中华书局. 1992
【唐】李林甫. 唐六典. 中华书局. 1992
【唐】白居易. 白居易集. 中华书局. 1979
【宋】郭茂倩. 乐府诗集. 上海古籍出版社. 1998
【宋】陈旸. 乐书. 台湾商务印书馆. 1983
【宋】李昉. 太平广记. 中华书局. 2013
【宋】欧阳修. 宋祁编纂. 新唐书. 中华书局. 2000
【宋】潘自牧. 记纂渊海. 中华书局. 1988
【宋】李昉. 太平御览. 中华书局. 1960
【宋】王应麟. 玉海. 广陵书社. 2003
【宋】高承. 事物纪原. 中华书局. 1989
【宋】薛居正. 旧五代史. 中华书局. 2003
【宋】姚宽撰. 西溪丛语. 中华书局. 1993
【宋】沈括. 梦溪笔谈. 上海古籍出版社. 2013
【宋】孟元老. 东京梦华录. 中华书局. 1962
【后晋】刘昫. 旧唐书. 中华书局. 2000
【元】马端临. 文献通考. 浙江古籍出版社. 1988
【元】脱脱. 宋史. 中华书局. 2000
【元】脱脱. 辽史. 中华书局. 2000
【明】冯梦龙. 东周列国志. 中华书局. 2009
【明】宋濂. 元史. 中华书局. 1976
【明】冯梦龙. 冯梦龙全集. 中华书局. 2007
【清】黄奭. 乐纬. 上海古籍出版社. 1993
【清】康熙、乾隆敕传. 律吕正义. 商务印书馆. 1936
【清】严可均辑. 全上古三代秦汉三国六朝文. 中华书局. 1958
【清】彭定求. 全唐诗. 中州古籍出版社. 2008
【清】秦嘉谟辑. 世本八种. 中华书局. 2008

音乐专著：
杨家骆.（1982）.中国音乐史料.鼎文书局.
丘琼荪.（1989）.燕乐探微.上海古籍出版社.
牛龙菲.（1996）.敦煌壁画乐史资料总录与研究.敦煌文艺出版社.
薛艺兵.（2003）.中国乐器志.人民音乐出版社.
李方元.（2004）.《宋史·乐志》研究.上海音乐学院出版社.
郑长铃.（2005）.陈旸及其乐书研究.文化艺术出版社.
《中华舞蹈志》编辑委员会.（2014）.中华舞蹈志.学林出版社.
李健正.（2010）.长安古乐研究.河北大学出版社.
王耀华.（2012）.中国古代音乐文献集成.国家图书馆出版社.
中国音乐学院中国音乐研究所.（1961）.中国古代音乐书目（初稿）.音乐出版社.
中国艺术研究院音乐研究所.（1985）.中国音乐词典.人民音乐出版社.
其它专著：
陈寅恪.（1958）.元白诗笺证稿.古典文学出版社.
隋树森.（1964）.全元散曲.中华书局.
唐圭璋.（1965）.全宋词.中华书局.
唐长孺.（1965）.中国通史参考资料.中华书局.
吴永章.（1991）.中国南方民族史志要籍题解.民族出版社.
闽清县地方志编纂委员会.（1993）.闽清县志.群众出版社.
安居香山.中村璋八.（1994）.纬书集成.河北人民出版社.
刘纬毅.（1997）.汉唐方志辑佚.北京图书馆出版社.
李仲均.王子贤.（1997）.中国古代地学书录.中国地质大学出版社.
刘纬毅.（1997）.汉唐方志辑佚.北京图书馆出版社.
张富祥著.（2006）.宋代文献学研究.上海古籍出版社.
秦榆编.（2006）.骚客的传记.京华出版社,
张岂之.（2006）.中国学术思想编年·隋唐五代卷.陕西师范大学出版社.
赵生群.方向东.（2007）.古文献研究集刊第一辑.凤凰出版社.
福州市地方志编纂委员会.（2007）.福州人名志.海潮摄影艺术出版.
新疆天山天池委员会.（2008）.西王母文化研究集成.广西师范大学出版社.
张岱年.（2010）.中国哲学大辞典.上海辞书出版社.
朱霖.陆劲松.（2010）.形式逻辑基础.贵州大学出版社.
方厚枢.（2010）.中国出版史话新编.河南大学出版社.
吴怀祺主.（2011）.中国史学思想通论.福建人民出版社.
周予同.朱维铮.（2012）.中国经学史讲义.上海人民出版社.
李致忠.（2012）.昌平集.上海古籍出版社.
龚书铎.刘德麟.（2012）.元铁骑踏出的强悍帝国.北京联合出版公司.
余志慧.（2012）.民间游戏.黄山书社
王福梅.（2013）.明代灵济道派研究.巴蜀书社.
白寿彝.陈振.（2013）.中国通史.上海人民出版社.
蒋广学.李昱.（2014）.中国学术思想史纵览《中国思想家评传丛书》论稿.南京大学出版社.
期刊：
张伯瑜.(1985) .“弦鼗”一词的说明. 中国音乐.
冯文慈. (2000).中国古代音乐文献目录概要（上）.中央音乐学院学报.
刘安志. (2005).关于《大唐开元礼》的性质及行用问题.中国史研究.
郑祖襄. (2005). “弦鼗”研究的争议与讨论. 中国音乐学.
黄佳. (2008).三种唐、五代音乐文献佚文辑录与研究.中国音乐学.
张春生. (2008).宋代翰林学士与礼乐文化.重庆师范大学学报
吴羽. (2010).今佚唐《开元礼义鉴》的学术渊源与影响.魏晋南北朝隋唐史资料.
鲍远航. (2011).南朝宋郑缉之《东阳记》考述.宁波职业技术学院学报.
张春义. (2012).刘昺及《大晟乐书》辑考.宁夏大学学报

附录：《乐书·八音》与《文献通考·八音》对勘本

凡例：

1、对勘本选用底本为：《文渊阁四库全书》本陈旸《乐书》、浙江古籍出版社据万有文库十通本重新影印本《文献通考》。《乐书》校本选用光绪丙子春刊刻的菊坡精舍本《乐书》，参校本选用《中国古代音乐文献集成》所辑元刻明修本《乐书》。因《文献通考》已有点校本，因此，本文直接参校中华书局 2011 年点校本《文献通考》，其中标点问题的不同看法将予注明。

2、四库本陈旸《乐书》缺字的现象时有发生，本文以《文献通考》予以补全；《文献通考》中错字较多，笔者经与陈旸《乐书》或原征引文献比对后在点校本中予以改正，此类问题不再不再逐一说明。

3、两书《八音》相同部分共无万余字，相同内容不予标示。不同内容标示如下：《文献通考》增补《乐书》的内容以下划虚线标明；《文献通考》删除《乐书》内容以方括号【】标明；《文献通考》与《乐书》类似但略有不同内容以下划实线标明；两书原文中双行小字内容以双括号（）标明。

4、为方便标点，“陈氏《乐书》曰”、“容氏《随笔》”后的段落不加引号。

5、《乐书·八音》中称“宋朝”为“圣朝”、“国朝”，《文献通考》将“圣朝”、“国朝”部分改为“宋朝”，大部分则仍保持陈旸《乐书》原貌，文中就这一问题不再单独说明。

6、本文采用《文献通考·乐考·八音》的体例设置，将八音分类放置于雅、胡、俗分类之前，以此统一各章节名称，如采用“金之属雅部”为第一节名称，不再标写两书卷数。

7、脚注内容包括校勘与史源探析。

《文献通考》目录：

卷一百三十四 乐考七 金之属
卷一百三十五 乐考八 石之属
卷一百三十六 乐考九 革之属
卷一百三十七 乐考十 丝之属
卷一百三十八 乐考十一 匏之属 竹之属
卷一百三十九 乐考十二 木之属

陈旸《乐书》目录：

卷 106—108 乐图论·雅部 八音
卷 109—111 乐图论·雅部 金之属
卷 112 乐图论·雅部 石之属
卷 113—114 乐图论·雅部 乐悬
卷 115—118 乐图论·雅部 革之属
卷 119—120 乐图论·雅部 丝之属
卷 121—122 乐图论·雅部 竹之属
卷 123 乐图论·雅部 匏之属
卷 124 乐图论·雅部 木之属
卷 125 乐图论·胡部 金之属
卷 126 乐图论·胡部 石之属
卷 127 乐图论·胡部 革之属
卷 128—129 乐图论·胡部 丝之属
卷 130 乐图论·胡部 竹之属
卷 131 乐图论·胡部 匏之属
卷 132 乐图论·俗部 木之属
卷 133—135 乐图论·俗部 金之属
卷 136 乐图论·俗部 石之属
卷 137 乐图论·俗部 土之属
卷 138—140 乐图论·俗部 革之属
卷 141—146 乐图论·俗部 丝之属
卷 146—149 乐图论·俗部 竹之属
卷 150 乐图论·俗部 匏之属 木之属

金之属雅部

陈氏《乐书》曰：金生于土，而别于土，其卦则兑，其方则西，其时则秋，其风阊阖[1]，其声尚羽[2]，其音则铿[3]。立秋之气[4]，先王作乐，用之以为金奏焉。《周官》："钟师掌金奏，镈师掌金奏之鼓，鼓人掌四金之音声。"《孟子》曰"金声"[5]是也。金奏之乐，未尝不用鼓，特谓之金者，以金为主，故也。《礼》曰："内金示和也"。又曰："入门而金作，示情也。"《国语》曰："金奏《肆夏》。"《庄子》曰："金石有声，不考不鸣。"则奏金而鸣之，内以示情，外以示和也，音之实也。

钟【钟制】

《世本》云："黄帝工人垂所造。"(《山海经》云："炎帝之孙鼓延始为钟。"又《礼记》云："垂之和钟。"郑元云："垂，尧时钟工。"未知孰是。)《吕氏春秋》曰："黄帝命伶伦铸十二钟，和五音。"《传》曰："黄帝命伶伦与营援作十二钟。"

《考工记》："六分其金，而锡居一，谓之钟鼎之齐。凫氏为钟，两栾谓之铣（铣，钟口两角）。铣间谓之于，于上谓之鼓，鼓上谓之钲，钲上谓之舞，（此四名者，钟体也。郑众云："于，钟唇之上祛也，鼓所击处。"）舞上谓之甬，甬上谓之衡，（此二名者，钟柄也，甬音勇。）钟悬谓之旋，旋虫谓之干，（旋属钟柄，所以悬之也。郑众云："旋虫者，旋以虫为饰也。"郑元谓："今时旋有蹲熊、盘龙、辟邪。"）钟带谓之篆，篆间谓之枚，枚间谓之景，（带所以介其名也。介在于、鼓、钲、舞、甬衡之间，凡四。郑众云："枚，钟穴乳也。"郑元云："今时钟乳狭鼓与舞，每处有九，四面三十六。"）于上之［木靡］谓之隧，（［木靡］，所击之处［木靡］弊也。隧在鼓中，窐而生光，有似夫隧。［木靡］音靡，又莫贺反。窐音乌华反。）十分其铣，去二以为钲；以其钲为之铣间，去二分以为之鼓间；以其鼓间为之舞修，去二分以为舞广。（此言钲之径，居铣径之八分，而铣间与钲之径相应；鼓间又居铣径之六，与舞修相应。舞修，舞径也，舞上下促，以横为修，从为广。舞广四分，今亦去径之二分，以为之间，则舞间之方，常居铣之四也。舞间方四，则鼓间六亦其方也。鼓六、钲六、舞四，此钟口十者，其长十六也。钟之大数，以律为度，广长与圆径假设之耳。其铣之形则各随钟之制，为长短大小也。凡言间者，亦为从篆以分之，钲间亦当六，今时钟或无钲间）。以其钲之长为之甬长（并衡数也），以其甬长为之围；三分其围，去一以为衡围（衡居甬上，又小）；三分其甬长，二在上，一在下，以设其旋。（今衡居一分，

---

[1] 《通典·乐三》："阊者，唱帅之义。阖者，覆阖之理。谓时万物将归复与土，阳唱而入，阴随而阖，故谓之阊阖。"

[2] 《国语》："夫琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角。"

[3] 《礼记》："钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武。君子听钟声则思武臣。"

[4] 《说文解字·卷十四》："钟，乐钟也。秋分之音,物钟成。"《唐书·礼乐志》："埙立秋之音，钟秋分之音。"

[5] 《孟子·万章下》："孔子之谓集大成。集大成也者，金声而玉振之也。金声也者，始条理也；玉振之也者，终条理也。"

则三分旋，亦二在上，一在下，以旋半当甬之中央，是其正。）【《考工记》：“鳧氏为钟。”厚薄之所震动，清浊之所由出，侈弇之所由兴，皆有说焉。】钟已厚则石[1]（太厚则声不发），已薄则播（太薄则声散），侈则柞（侧柏反），弇则郁（声不舒扬），长甬则振（钟掉则声不正。掉，音徒吊反）。是故大钟十分其鼓间，以其一为之厚；小钟十分其钲间，以其一为之厚。（言若此则不石不播。鼓钲之间，同方六，而今宜异。又十分之一犹太厚，皆非也。若言鼓外钲外则近之。鼓外二，钲外一。）钟大而短，则其声疾而短闻（浅则躁，躁则易竭也。闻音问，下同）。钟小而长，则其声舒而远闻（深则安，安难息）。为隧六分其厚，以其一为之深而圆之（厚，钟厚也。深，谓窒之也，其窒圆）。”

《国语》：周景王将铸无射而为之大林。（作无射之钟，为大林以覆之，其律中林钟也，或云铸无射以钟之数益之也。）单穆公曰：“不可。夫钟不过以动声（动声，谓合[2]乐以金奏，而八音从之也），若无射有林，耳弗及矣。（若无射复有大林以覆之，无射，阳声之细者也，林钟，阴声之大者也。细抑大陵，故耳不能听及也。）夫钟声以为耳也，耳所不及，非钟声也（非法钟之声也）。犹目所不见，不可以为目也。（若目之精明，所不能见，亦不可施以目也。耳目所不能及而强之，则有眩惑之失，以生疾也。）夫目之察度也，不过步、武、尺、寸之间；（六尺为步，贾云：“半步为武。”）其察色也，不过墨、丈、寻常之间；（五尺为墨，倍墨为丈。八尺为寻，倍寻为常。）耳之察和也，在清浊之间；（清浊，律中之变，黄钟为宫则浊，大吕为角则清也。）其察清浊也，不过一人所胜（胜，举也）。是故先王之制钟也，大不出钧，重不过石，（钧，所谓钧音之法也，以木长六尺者强系之为钧法。百二十斤为石。）律、度、量、衡于是乎生，（律，五声阴阳之法也。度，丈尺也。量，斗斛也。衡有斤两之数，生于黄钟。黄钟之管容黍千二百粒，粒百为铢，是为一龠。龠二为合，合重一两。故曰律、度、量、衡于是乎生也。）小大器用于是乎出，（出于钟也。《易》曰：“制器者尚其象。”小谓锱铢分寸，大谓斤两丈尺。）故圣人慎之。今王作钟也，听之弗及（耳不及知其清浊也），比之不度（不度，不中钧石之数也），钟声不可以知和（耳不能听，故不可以知和也），制度不可以出节（节，谓法度量衡之节也）。无益于乐，而鲜民财，将焉用之！夫乐不过以听耳，而美不过以观目，若听乐而震，观美而眩，患莫甚焉。”

问于伶州鸠，对曰：“臣闻之，琴瑟尚宫（轻者从大，重者从细，故琴瑟尚宫），钟尚羽（钟声大，故尚羽），石尚角（石，磬也。轻于钟，故尚角。角，清浊之中也），匏竹利制（匏，笙也。竹，箫管也。利制，以声音调利为制。大所尚也），大不逾宫，细不过羽。夫宫，音之主也，第以及羽（宫声大，故为主。

[1] 由此句至“以其一为之深而圆之”，在陈旸《乐书》中位于“镛”条下。
[2] 《文献通考》写作“台”字，此处据韦昭注《国语》校改为“合”字。

第，次第也）。圣人保乐以爱财，财以备器，乐以殖财。（保，安也。备，具也。殖，长也。古者以乐省风土而纪农事，故曰：‘乐以殖财。’）故乐器重者从细，（重，谓金石也。从细，尚细声也。谓钟尚羽，石尚角也。）轻者从大，（轻，瓦丝也。从大，谓尚重音也。）是以金尚羽，石尚角，瓦丝尚宫，匏竹尚议（议，从其调利也），革木一声。（革，鼓鼙也。木，柷敔也。一声，无清浊之变也。）夫政象乐，乐从和，和从平，（和，八音克谐也，平细大不逾也，故可以平民。乐和则谐，政和则平也。）声以和乐，律以平声。（以成八音而调乐也。其云黄钟为宫，林钟为徵，太簇为商，南吕为羽，姑洗为角，所以平五声也。）金石以动之（钟磬所以动五声也），丝竹以行之（管弦所行之也），诗以道之，（道己志也，《书》曰：‘诗言志。’）歌以咏之，（咏诗也，《书》曰：‘声依永。’）匏以宣之（宣，发扬也[1]），瓦以赞之（赞，助也），革木以节之。物得其常曰‘乐极’，（物，事也。极，中也。）极之所集曰‘声’，（集，会也，言中和之所会集曰五声也。）声应相保曰‘和’（保，安也），细大不逾曰‘平’。（细大之声不相逾越曰平，今无射有大林，是不平也。）如是而铸之金（铸金以为钟也），磨之石（磨石以为磬也），系之以丝木（系之以丝木，以为琴瑟也），越之匏竹，（越匏竹以为笙管也。越，谓为孔也。《乐记》曰：‘朱弦而疏越。’）节之鼓（节其长短大小也）而行之，以遂八风。（遂，顺也。《传》曰：‘所以节八音而行八风也。正西曰兑，为金，为阊阖风。西北曰乾，为石，为不周。正北为坎，为革，为广莫。东北曰艮，为匏，为条风。正东曰震，为竹，为明庶。东南曰巽，为木、为清明。正南曰离，为丝，为景风。西南曰坤，为瓦，为凉风。’）于是乎气无滞阴，亦无散阳，（滞，积也。积阴而发，则忧有霜雪。散阳，阳不藏，冬无冰、李梅实之类也。）阴阳序次，风雨时至，嘉生繁祉，人民和利，物备而乐成，上下不罢（音皮，劳也），故曰乐正。今细过其主妨于正，（细，谓无射也。主，正也。言无射有大林，是作细而大过其律，妨于正声也。）用物过度妨于财（过度，用金多也），正害财匮妨于乐（乐从和，今正害财匮，故妨于乐也）。细抑大陵，不容于耳，非和也；（细，无射也。大，大林也。言大声陵之，细声抑而不闻，不容于耳，不能容别也。）听声越远，非平也；妨正匮财，声不和平，非宗官之所司也。（越，迁也。言无射之声为大林所陵，听之微细迁远也。宗官，宗伯也，乐官属焉。）夫有和平之声，则有蕃殖之财（乐以殖财也），于是乎道之以中德，咏之以中音，（中德，中庸之德舞也。中音，中和之音也。）德音不愆，以合神人。（合神人，谓祭祀享宴也。）神是以宁，民是以听，若夫匮财用，罢民力，以逞淫心，听之不和，比之不度，无益于教，而离民怒神，非臣之所闻也。”[2]

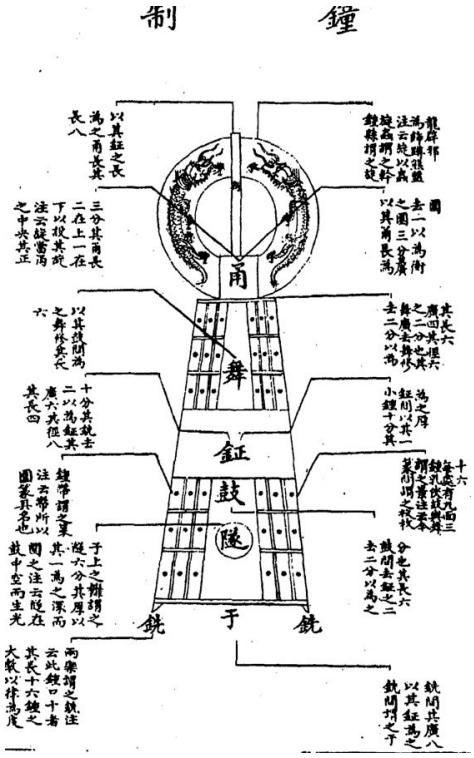
王不听，伶州鸠曰：“王其以心疾死乎！夫乐，天子之职也。夫音，乐之舆

---

[1] 《文献通考》缺“也”字，本文校补。

[2] 上除韦出《国语注》。

也（乐因音而行也）。而钟，音之器也（音由器以发）。天子省风以作乐，器以钟之（钟，聚也），舆以行之（乐须音而行），小者不窕，（他刀反。窕，不满也。）大者不槬，（音户，槬谓横大不入也。）窕则不感（不完备人心也），槬则不容（心



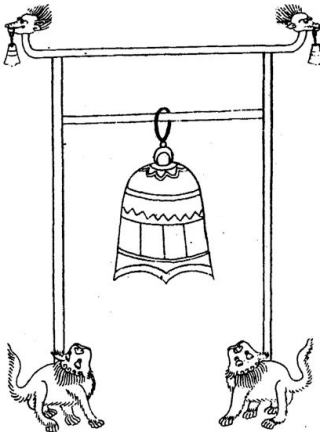
不堪容也），心是以感，感实生疾。今钟槬矣，王心不堪，其能久乎！”[1]

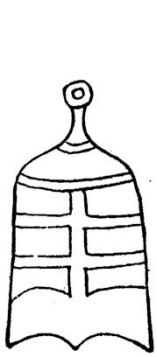
陈氏《礼书》曰：典同【掌六律六同之和，以辨天地四方阴阳之声，以为乐器。凡声高声磥，正声缓，下声肆，陂声散，险声敛，达声赢，微声韽，回声衍，侈声筰，弇声郁，薄声甄，厚声石。[2]】凡为乐器，以十有二律为之度数，【以十有二声为之齐量，凡和乐亦如之。由是观之，铣、于、钲、鼓、舞，钟之体也，甬与衡，钟之柄也。】单穆公曰：“先王之制钟也，大不出钧，重不过石，律、度、量、衡于是乎生。”则乐器待律然后制，而律度又待钟然后生。故有十二辰之钟，以应十二月之律。十二辰之钟，大钟也，大钟特县，《诗》、《书》、《尔雅》所谓镛是也，非十二辰之钟则编焉，《周礼》所谓编钟是也。钟体之别五，铣、于、鼓、钲、舞是也。钟柄之别二，甬、衡是也。衡上有旋，旋饰有虫。介于于、鼓、舞之间有带，布于带间有枚。先儒曰：“铣，金之泽者。”又曰：“铣，小凿也。”钟栾亦谓之铣，其以类凿，然也。于则铣间之曲祛者也，鼓则于上之待枷者也，钲则鼓、舞之正中者也，舞则声之震动于此者也。甬，出舞上者也。衡，横甬上者也。带类篆故谓之篆，乳有数故谓之枚。然钟之长短径围，经无明证。其言十分其铣，去二以为钲，以其钲为之铣间者，钲体之径居铣间之八也。去钲二分以

[1] 上出《春秋左传正义·卷五十》。
[2] 上出《周礼·春官·宗伯》。

为之鼓间者，鼓间之径居铣间之六也。以其鼓间为之舞修，修，舞之径也，舞径亦居铣间之六也。去舞径二分以为舞广。广，舞之长也，舞长居铣间之四也。舞长四面径间亦四，鼓间径六，而长亦六。郑氏以为“此钟口十，其长十六”也。凡乐器，以十有二律为之度数。若黄钟之律九寸，十六之而铣取其十以为度，则铣径五寸有奇，钲、鼓、舞之所居者，递去三分，则舞修三寸有奇，舞广二寸有奇。林钟之律六寸，十六之而铣取其十以为度，则铣径三寸有奇，钲、鼓、舞之居者递去二分，则舞修二寸有奇，舞广一寸有奇。余律之钟亦然。贾公彦曰：“律各倍半以为钟，举一端也。大钟十分其鼓间，以其一为之厚。小钟十分其钲间，以其一为之厚。”盖钲体居铣之六，与鼓间同，钲间又杀矣，与鼓间异，此所以各十分之以为厚薄。郑氏曰：“鼓、钲之间同方六，而今宜异。又十分之一犹太厚，皆非也。”若言鼓外、钲外则近之，鼓外二，钲外一。以谓鼓外二间，钲外一间，而十分之，以其一为厚薄，其说误矣。[1]

陈氏《乐书》曰：尝考唐史，商盈孙按《凫氏》栾、铣、于、鼓、钲、舞之法，用算法乘除镈钟之轻重高下，定编钟之制，黄钟九寸五分，倍应钟三十三分有半，差为四十八等。口项之量，径衡之围，莫不有齐量焉，使工按围铸之，凡二百四十枚[2]。及其成也，音韵与磬协矣。今太常所用旧钟，无虑于枚，其间或类古法，大抵出盈孙所造也，外此则器律短而声高矣。圣朝[3]尝语李照制管调律而更铸焉[4]，其法悉圆其形而弇一孔，其上出柄，蟠龙之饰，虽和应于一时，然较古钟如铃而不圆者异矣。《唐制》：“凡私家不设钟磬，三品以上女乐五人，五品以下不过三人。[5]”是不知《周官·大胥》乐县之制[6]也。





鎛剽栈

[1] 上出《礼书·卷一百九》。

[2]《唐会要·卷三十二·雅乐上》：“（广明初）时太常博士殷盈孙，乃按《周官·考工记》，究其铣于鼓钲舞之法。用算法乘除镈钟之轻重高低，乃定悬下编钟。正黄钟九寸五分，倍应钟三寸三分半，凡四十八等。口项之量，径衡之围，悉为图进。遣金工依法铸之，凡二百四十口。”

[3] 此处忘了避讳，仍称“圣朝”。

[4] 《宋会要辑稿·乐二》：“明年正月，金石一部成，帝御延福宫临阅焉。因问李槃照：‘乐果和否?’照对：‘金石之音，与王朴律准已协，然朴准比古乐差高五律，比禁坊乐差高二律。臣愿制管以度调。’

[5]《太平御览·卷五百七十五·乐部十三》引《唐杂制》：“凡私家不设钟磬。三品已上，女乐五人。五品已上，不过三人也。”

[6]《周礼·春官·小胥》：“正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县，辨其声。”

镛

《书》："笙镛以间。"《诗》："贲鼓维镛。"[1] 注云："镛，大钟也。"《尔雅》："大钟曰镛。"[2]

镈

《周礼·镈师》注："镈，如钟而大。"《礼书》："韦昭[3]、杜预云：'小钟。'"[4]《仪礼》："镈从薄，与钺镈之镈同。"《隋志》："金之属二，一曰镈钟，每钟悬一簨簴，各应律吕，之应即黄帝所命伶伦铸十[5]二钟和五音者也。"

宋仁宗明道初，诏定大乐，集贤校理李照言："古者镈钟击为节检，而无合兴之义。大射有二镈，皆乱击焉。后周以十二镈相生击之。"景德中，李宗谔领太常，总考十二镈钟，而乐工相承，殿廷习用三调六曲。三调者，黄钟、太簇、蕤宾也。六曲者，调别有《隆安》、《正安》二曲。郊庙之县，则环而击之。宗谔上言曰："金部之中，镈钟为难和，一声不及，则宫商失序。使十二镈工皆精习，则迟速有伦，随月用律，诸曲无不通矣。"真宗因诏黄钟、太簇二宫，更增《文舞》、《武舞》、《福酒》三曲。至是，诏冯元等询考击之法。元等奏言："后周尝以相生之法击之，音韵克谐，国朝亦用随均合曲，然但施殿庭，未及郊庙。谓宜使十二钟依辰列位，随均为节，便于合乐，仍得并施郊庙。若轩县以下，则不用此制，所以重备乐尊王制也。"诏从焉。[6]

庆历四年，《大安》乐成，诏侍臣观新乐于紫宸殿。凡镈十二：黄钟高二尺二寸半，[7]广一尺二寸，鼓六，钲四，舞六，甬、衡并旋虫共高八寸四分，隧径二寸二分，深一寸二厘。篆带每面纵者四，横者四，枚景挟[8]鼓与舞，四处各有九，每面共三十六。两栾间一尺四寸，容九斗九升五合，重一百六斤。大吕以下十一钟，并与黄钟同制，而两栾间递减半分，[9]至应钟容九斗三升五合，而其重加至应钟重一百四十八斤，并如[10]新律本律。议者以为[11]："《周礼》：'大钟十分其鼓间，以其一为之厚。小钟十分其钲间，以其一为之厚。'则是大钟宜厚，小钟宜薄。今大钟重一百六斤，小钟重一百四十八斤，则小钟厚，非也。"[12]

五年二月，乾宁军进古钟一，送详定所。[13]

---

[1] 两书写作"鼗鼓维镛"，此处据《诗经》原文校改。《诗·大雅·灵台》："虡业维枞，贲鼓维镛。"

[2]《尔雅·释乐》："大钟谓之镛,其中谓之剽,小者谓之栈。"

[3]《国语·晋语七》："及宝鎛，辂车十五乘。"韦昭注："鎛，小钟也。"

[4]《礼书·卷一百二十》："韦昭释《国语》，杜预释《左传》皆以镈为小钟。"

[5]《文献通考》此处缺"十"字，本文据《隋书·音乐志》校补。

[6] 可见于今《宋会要辑稿·乐二·律吕》，亦可见于《宋史·志第七十九·乐一》。

[7]《宋会要辑稿》此处有"于"字，《宋史》与《文献通考》无。

[8]《宋会要辑稿》此处为"侠"字，《宋史》与《文献通考》同。

[9]《宋会要辑稿》此处有"**至(黄)[应]钟一尺三寸四分半；容受递减。**"

[10]《宋会要辑稿》与《宋史》此处皆为"中"字。

[11] "议者以为"四字，《宋会要辑稿》中作"按"，《宋史》与《文献通考》同。

[12] 可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》（庆历四年）十二月二十一日,亦可见于《宋史·志第八十·乐二》。

[13] 可见于《宋史·礼志第十九》："皇祐四年,乾宁军渔人得小钟二于河滨。五年二月己亥,乾宁军又进古钟一。"

四月，知制诰王洙奏："黄钟为宫最尊者，但声有尊卑耳，不必在其形体也。言钟磬依律数为大小之制者，经典无正文，惟郑康成立意言之，亦自云假设之法。孔颖达作疏，因而述之。据历代史籍，亦无钟磬依数大小之说，其康成、颖达等即非身曾制作乐器，至如言'磬前长三律，二尺七寸，后长二律，一尺八寸，是磬有大小之制者'，据此以黄钟为律。臣曾依此法造黄钟、特磬者，止得林钟律声。若随律长短为钟大小之制，则黄钟长二尺二寸半，减至应钟，则形制大小比黄钟才四分之一。又九月、十月以无射、应钟为宫，即黄钟、大吕反为商声，宫小而商大，是君弱臣强之象。今三酌其镈钟、特磬制度，欲且各依律数，算定[1]长短、大小、容受之数，仍以皇祐中黍尺为法，铸大吕、应钟钟磬各一，即见形制声韵所归。"奏可。[2]

五月，翰林学士承旨王拱辰言："奉诏详定大乐，比臣至局，钟磬已成。窃缘律有长短，磬[3]有大小。黄钟九寸最长，其气阳，其象土，其正声为宫，为诸律之首，盖君德之象，不可并也。今十二钟磬，一以黄钟为率，与古为异。臣亦尝询逸、瑗等，皆言依律大小，则声不能谐。故臣窃有疑，请下详定大乐所更稽古之义[4]参定之。"[5]

是月，知谏院李兑言："曩者[6]紫宸殿阅太常新乐，议者以钟之形制未中律度，遂斥而不用，复诏近侍详定。窃闻[7]崇天院聚议，而王拱辰欲更前史之义，王洙不从，议论喧啧[8]。夫乐之道，广大微妙，非知音入神，岂可轻议？西汉去圣尚近，有制氏世典大乐，但能纪其铿锵，而不能言其义。况今又千余年，而欲求三代之音，不亦难乎？且阮逸罪废之人，安能通圣明述作之事？务为异说，欲规恩赏。朝廷制乐数年，当国财匮乏之时，烦费甚广。器既成矣，又欲改为，虽命两府大臣[9]监议，然未能裁定其当。请以新成钟磬与祖宗旧乐参校其声，但取和谐近雅者合用之。"[10]

大观间，议礼局言："伶州鸠曰：'大钧有镈无钟，鸣其细也。细钧有钟无镈，昭其大也。'然则钟，大器也。镈，小钟也。以宫、商为钧，则谓之大钧，其声大，故用镈以鸣其细，而不用钟。以角、徵、羽为钧，则谓之小钧，其声细，故用钟以昭其大，而不用镈。然后细大不逾，声应相保，和平出焉。是镈、钟两

---

[1]《宋会要辑稿》此处有"逐钟磬"，《宋史》与《文献通考》同。
[2] 可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》（皇祐）五年四月二十六日，亦可见于《宋史·志第八十·乐二》。
[3]《宋会要辑稿》此处为"声"字，《宋史》与《文献通考》同。笔者以为，《宋会要辑稿》更合文意。
[4]《宋会要辑稿》此处有"而"字，《宋史》与《文献通考》同。
[5] 同注 7。
[6]《宋会要辑稿》此处无"曩者"二字，而是"去岁十二月二十一日"，《宋史》与《文献通考》同。
[7]《宋会要辑稿》此处有"今月一日"，《宋史》无。后《宋会要辑稿》与《宋史》皆作"崇文院"。
[8]《宋会要辑稿》此处为"言语往复，殆生諠哗"，《宋史》与《文献通考》同。
[9]《文献通考》原作"官"字，此处据《宋会要辑稿》、《宋史》校改。
[10]可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》（皇祐）五年四月二十六日，亦可见于《宋史·志第八十·乐二》。在《宋会要辑稿》中，"是月"一段位于"五月"段之前。

器，其用不同，故周人各立其官。后世之镈、钟非特不分大小，又混为一器，复于乐架编钟、编磬之外，设镈钟十二[1]以配之，则于义重复。乞宫架乐去十二镈钟，止设一大钟为钟，一小钟为镈，一大磬为特磬，以为众声[2]所依。”诏可。[3]

剽

《尔雅》：“钟中者曰剽（音漂）。”[4]

栈

《尔雅》：“钟小者曰栈。”[5]晋时，剡县民于田中得一钟，长三寸，口径四寸，铭曰栈（盏）[6]。唐时，岑阳耕者得古钟，高尺余，杨收[7]叩之曰：“此姑洗角也。”既刮拭，有刻在两栾，果然。[8]

陈氏《乐书》曰：“【所制有齐而无高下厚薄之偏，所容有量而无达回侈弇之过，一归正缓之中声而已。《国语》曰：“古者神瞽考中声而量之以制，度律均钟。”则钟以中声为本矣。昔齐景公为大钟，钟大悬下，其气不上薄，仲尼讥之。周景王将铸无射而为之大林，单穆公非之。鲁庄公铸大钟而国小钟大，曹刿规之[9]。皆失中声，故也。伶州鸠曰：“钟音之器也，小者不窕，大者不槬，则和于物。”此之谓欨。今夫乐之作也，先鼓以警戒，后钟以应之。故《虞书》论堂下之乐，以鼗鼓为先，笙镛次之。《商诗》以“置我鞉鼓”为先，镛鼓次之。《周诗》以鼗鼓为先，维镛次之。是鼓大丽而象天，钟统实而象地，天先而地从之，鼓先而镛从之，先王立乐之方也。郑氏谓：“先击钟，次击鼓，以奏九夏。”是徒知钟鼓之文不知用钟鼓之意也。仲尼曰：“乐云乐云，钟鼓云乎哉。”以为乐在于钟鼓，则钟鼓乐之器，而器非乐也。以为不在于钟鼓，则钟鼓不扛，吾无以见圣人矣。世间为钟者多矣，或谓炎帝之孙鼓延，或谓黄帝之臣营援，或谓尧舜之臣倕，岂皆有所传闻。然邪臣窃尝论之，】虞夏之时，小钟谓之钟，大钟谓之镛；周之时，大钟谓之钟，小钟谓之镈。则镈之为用，其实编钟也；编钟之用，其实歌钟也。一器而三名之，各有攸趋尔。”

又曰：【古之圣人本阴阳、别风声、审清浊，作十有二钟，主十有二月之声。[10]镈亦如之。《传》曰：“黄帝使营援铸十有二钟，加五音以诏英韶，所以放升降

---

[1]《宋会要辑稿》、《宋史》此处有“配十二辰，皆非是。盖镈钟犹之特磬，与编钟、编磬相须为用者也。编钟、编磬，其阳声六，以应律；其阴声六，以应吕。既应十二辰矣，复为镈钟十二。”

[2]《文献通考》此处为“磬”字，本文据《宋会要辑稿》、《宋史》改为“声”字。

[3] 可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》（政和）七年三月一日，亦可见于《宋史·志第八十二·乐四》。

[4]《尔雅·释乐》：“大钟谓之镛,其中谓之剽,小者谓之栈。”

[5] 《尔雅·释乐》：“大钟谓之镛,其中谓之剽,小者谓之栈。”

[6]《晋书·郭璞传》：“太兴初，会稽剡县人果于井中得一钟，长七寸二分，口径四寸半，上有古文奇书十八字，云‘会稽岳命’，余字时人莫识之。”

[7]《文献通考》原作“枚”字，此处据《新唐书》校改。

[8]上出《礼书》。《新唐书·杨收传》：“涔阳耕得古钟，高尺余，收扣之，曰:“此姑洗角也。”既剮拭,有刻在两栾，果然。”

[9]《慎子》：“鲁庄公铸大钟，曹翘入见，曰：‘今国褊小而钟大，君何不图之。’”

[10]《后汉书·律历志》：“上古圣人本阴阳, 别风声, 审清浊, 而不可以文载口传也。于是始铸金作钟, 以主十二月之声, 然后以效升降之气。”

之气，道天地之和，周人因之。”凡为乐器，以十有二律为之数度，以十有二声为之齐量[1]。言律则知声之为钟，言声则知律之为管。盖数本起于黄钟,始于一而三之，历十二辰而五声备[2]。以十二辰之钟，寓十二律之声，此中声之所由出，而钟律所以和谐也。《宋史》所载：“汉中得铜钟十二。”岂古钟欤。】莫非钟也。大者谓之镛，以民为大，故也。《书》言“笙镛”，《诗》言“鼗鼓维镛，镛鼓有斁”是巳。小者谓之栈，以象功之浅者也。昔晋人得钟，长三寸，口径四寸，铭曰“栈”是已。若夫大而不镛，小而不栈，则又掠其大小之声而归于中焉，其斯已为剽欤。《仪礼·大射》：“阼阶之东笙磬，其南笙钟，其南镈。西阶之西颂磬，其南笙镛，其南镈，皆南陈。”《国语》曰：“细钧有钟无镈，昭其大也。大钧有镈无钟，甚大无镈，鸣其细也。”盖细钧角、徵也，必和之以大，故有钟无镈。大钧宫、商也，必和之以细，故有镈无钟。则镈小钟大明矣。《晋语》、《左传》：“郑伯嘉纳鲁之宝，郑人赂晋侯歌钟二肆及其镈。”韦昭、杜预皆以镈为小钟，然言‘歌钟及其镈’[3]，则钟大镈小可知。钟师掌金奏，大钟也。镈师掌金奏，小钟也。许慎曰：“镈，錞于之属，所以应钟磬也。”于理或然。郑康成谓：“镈如钟而大。”孙炎、郭璞释：“大钟之镛，亦名为镈。”不亦失小大之辨欤！以经考之，自虞至周，镛大而钟小。自周公制礼，钟大而镈小，虽有改制之名，无变大小之实也。秦汉以来，钟镈之制，小者或数寸，大者或容于石，皆不本律度，故梁去衡钟而设镈。隋疑无射之镈[4]无合曲之义，乃袭后周，以十二镈相生击之，声韵始克谐矣。圣朝之初，镈钟有三调六曲，更诏依均击之，与编钟相应，要知失细大之制，非成周制作之意也。《传》曰：“黄钟之钟，容秬黍一斛。一斛八斗为度。”《国语》曰：“度律均钟，以定中声。”《白虎通》曰：“镈者，时之声也，节度之所主也。有节度则万物昌，无节度则万物亡。”【斯言信矣。】

编钟【歌钟】

《小胥》：“凡县钟磬，半为堵，全为肆。”注曰：“钟磬，编县之。二八十六枚而在一簴谓之堵，钟一堵磬一堵谓之肆。十六枚之数起于八音，倍而设之，故十六也。”《礼书》曰[5]：“后世宗，郑氏说用四清声，以为夷则、南吕、无射、应钟四宫管短，则减黄钟、大吕、太簇、姑洗四管之半，以为清声而应之，则乐音谐。”今《大晟乐》宗前代制，亦用十六枚，以十二枚为正钟，四枚为清钟焉

[1]《周礼·春官·典同》：“凡为乐器,以十有二律为之数度,以十有二声为之齐量。”

[2]《后汉书·律历志一》：“本起于黄钟之数,始于一而三之,三三积之,历十二辰之数,十有七万七千一百四十七,而五数备矣。”

[3]《左传·襄公十一年》：“郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲,广车、轵车淳十五乘,甲兵备,凡兵车百乘,歌钟二肆,及其鎛磬,女乐二八。”

[4]《左传》：“天王将铸无射，（周景王无射，钟名，律中无射）。”

[5]《礼书·卷一百二十七》“乡饮乐”条：“后世儒者以汉成帝犍为郡水滨得古磬十六枚，正始中徐州薛城送玉磬十六枚，于是多宗郑氏二八之说。用四清声，以谓夷则、南吕、无射、应钟四宫管短，则减黄钟、大吕、太簇、姑洗四管之半，以为清声，而应之则乐音谐矣。”

[1]。《隋志》："金之属二，曰编钟、小钟也。各应律吕，大小以次，编而悬之。上下皆八，合十六钟，县于一簨簴。"[2]

宋仁宗明道初，改制大乐，命集贤校理李照等预议，翰林学士冯元等同共讨论。时太常钟磬每十六枚为一簨，而四清声相承不击，照因上言："十二律声已备[3]，余四清声乃郑、卫之乐，请于编县止留十二中声，去四清声钟，则哀思邪僻之声无由而起也[4]。"元等驳之曰："前圣制乐，取法非一，故有十三管之和，十九管之巢，三十六簧之竽，二十五弦之瑟，十三弦之筝，九弦、七弦之琴，十六枚之钟磬，各自取义。宁有一之于律吕，专为十二之数也？且钟磬八音之首，《春秋》号乐，总言金奏，《诗·颂》称美，实依磬声。此二器非可轻改。今照欲损为十二，不得其法于古，臣等以为不可[5]。且圣人既以十二律各配一钟，又设黄钟至夹钟四清声以附正声之次，原其四清之意，盖为夷则至应钟四宫而设也。夫五音，宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。不相凌谓之正，迭相凌谓之慢，百王之不易也。声重大者为尊，轻清者为卑，卑者不可加于尊，古今之所同也。故列声之尊卑者，事与物不与焉，何则？事为君治，物为君用，不能尊于君，故也。惟君、臣、民三者则自有上下之分，不得相越。故四清声之设，正谓臣民相避以为尊卑也[6]。今若止用十二钟旋相考击，至夷则以下四管为宫之时，臣民相越，上下交戾，则凌犯之音作矣，此甚不可者也[7]。其钟磬十六，皆本周、汉诸儒之说及唐家典法所载，欲损为十二，惟照独见，臣以为且如旧制便。[8]"帝令权用十二枚为一格，且诏曰："俟有知音者，能考四钟，协调清浊，有司别议以闻。"[9]

元祐间，范镇为《乐论》上之，其论钟曰："夫钟之制，《周官·凫氏》言之甚详，而训解者其误有三。若云：'带所以介其名也，介在于、鼓、钲、舞、甬、衡之间。'介于、鼓、钲、舞之间，则然非在能动甬、衡上。其误一也。又云：'舞上下促，以横为修，从为广，舞广四分。'今亦去径之二分以为间，则舞

1《礼书·卷一百二十七》"乡饮乐"条："国朝因前代之制，止用十六枚，以十二枚为正钟，四枚为清钟。"

2《隋书·音乐志下》:"金之属二:一曰镈钟,每钟悬一簨虡,各应律吕之音,即黄帝所命伶伦铸十二钟,和五音者也。二曰编钟,小钟也,各应律吕,大小以次,编而悬之。"

3《宋会要辑稿·乐二·律吕》元年秋九月："先时，太常钟磬每十六枚为一虡，而四清声相承不击。照因是上言：十二律声已槃备，愿去四清声。"

4《宋会要辑稿·乐一·律吕》（景佑二年）六月十三日李照言："然十二钟之外，其余四钟皆是清声，非中声，乃郑卫之乐也。本以武琴七弦以为之法，但加靡靡之音，而无邪正之节，皆假清钟，以成焦杀。若或去彼四清之钟，则哀思邪僻之声无由而起。"

5 "前圣制乐"至此，可见于《宋会要辑稿·乐一·律吕》（景佑二年）六月十三日。

6 "且圣人既以十二律各配一钟" 可见于《宋会要辑稿·乐一·律吕》（景佑二年）六月十三日。与注 4 内容并不相连。

7 "今若止用十二钟旋相考击" 可见于《宋会要辑稿·乐一·律吕》（景佑二年）六月十三日。与注 5 内容并不相连。

8《宋会要辑稿·乐一·律吕》（景佑二年）六月十三日："其钟磬十六，欲望上采周汉诸儒及唐家典章法令，且如旧制。至于十二之说，惟照独见，未可施行。"

9 "帝令权用"至此可见于《宋会要辑稿·乐二·律吕》元年秋九月。以上整段可见于《宋史·志第七十九·乐一》。

间之方常居铣之四也。舞间方四，则鼓间六亦其方也。鼓六、钲六、舞四，既言鼓间与舞修相应，则鼓与舞皆六，所云‘钲六、舞四’，其误二也。又云：‘鼓外二，钲外一。’彼既以钲、鼓皆六，无厚薄之差，故从而穿凿以迁就其说，其误三也。今臣所铸编钟十二，皆从其律之长，故钟口十者，其长十六以为钟之身。钲者，正也，居钟之中，上下皆八。下去二以为之鼓，上去二以为之舞，则钲居四而鼓与舞皆六。是故于、鼓、钲、舞、篆、景、栾、隧、甬、衡、旋虫，钟之文也，著于外者也。广、长、空、径、厚、薄、大、小，钟之数也，起于内者也。若夫金锡之齐与铸金之状率按诸经，差之毫厘则声有高下，不可不审，其镈钟亦以此法而四倍之。今太常钟无大小，无厚薄，无金齐，一以黄钟为率，而磨以取律之合。故黄钟最薄而轻，自大吕以降，迭加重厚，是以卑陵尊，以小加大，其可乎[1]？且清声者不见于经，惟《小胥》注云：‘钟磬者，编次之，二八十六枚而在一簴谓之堵。’至唐，又有十二清声，其声愈高，尤为非是。国朝旧有四清声，置而弗用，至刘几用之，与郑卫无异。”[2]

杨杰著注《元祐乐议》，以破镇说。曰：“镇谓：‘清声不见于经，惟《小胥》注云：钟磬者编次之，十六枚而在一　谓之堵。至唐，又有十二清声，其声愈高，尤为非是。国朝旧有四声，置而弗用，至刘几用之，与郑、卫无异。’按，编钟、编磬十六，其来远矣，岂独见于《周礼·小胥》之注哉？汉成帝时，犍为郡于水滨得古磬十六枚，帝因是陈礼乐雅颂之声，以风化天下，其事载于《礼乐志》，不为不详，岂因刘几然后用哉？且汉承秦，秦未尝制作礼乐，其称古磬十六者，乃二帝、三王之遗法也。其王朴乐内编钟、编磬，以其声律太高，歌者难逐[1]，故四清声置而不用。及神宗朝下二律，则四清声皆用而谐协矣。《周礼》曰：“凫氏为钟，薄厚之所震动，清浊之所由出。”则清声岂不见于经哉？今镇箫、笛、埙、篪、巢笙、和笙献于朝廷，箫必十六管，是四清声在其间矣。自古无十二管之箫，岂《箫韶》九成之乐已有郑、卫之声乎？”礼部、太常亦言：“镇乐法自

---

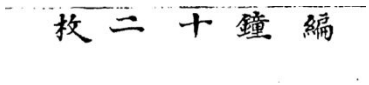
[1]《宋会要辑稿·乐二·律吕》皇佑五年九月十九日：“《议钟》曰：镇言：‘今太常钟无大小，无厚薄，无金齐，一以黄钟为率’，而摩以取律之合。故黄钟最薄而轻，自大吕以降，迭加重厚。是以卑陵尊，以小加大，其可得乎?”

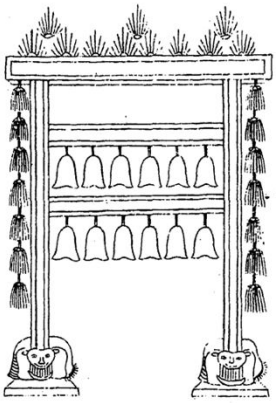
[2] 可见于《宋史·志第八十一·乐三》之范镇《乐论·论钟》。《宋会要辑稿·乐五》“《议十六钟磬》曰：镇以谓：‘清声者不见于经，惟《小胥》注云：钟磬者编次之，二八十六枚而在一虡，谓之堵。至唐又有十二清声，其声愈高，尤为非是。国朝旧有四声，置而不用，至刘几用之，与郑无异。’”

[1] 《宋朝事实类苑·卷第十九》：“国朝雅乐，即用王朴所制周乐，太祖时，和岘以为声高，遂下其一律，然至今言乐者，犹以为高，云今黄钟乃古夹钟也。景佑中，李照作新乐，又下其声，太常歌工以其太浊，歌不成声。当铸钟时，乃私赂铸匠，使减其铜齐，而声稍清，歌乃叶而成声，而照竟不知，以此知审音作乐之难也。”

系一家之学，难以参用。”而乐如旧制。[1]

陈氏《乐书》曰：先王作乐，以十有二律为之数度，以十有二声为之齐量，纪之以三，平之以六，归于十二，天之道也。然则以十有二辰正钟磬乐县之位，岂他故哉？凡以齐量数度考中声，顺天道而已。盖编钟十二，同在一簨为一堵，钟磬各一堵为肆。《春秋传》：“歌钟二肆。”则四堵也。“小胥之职凡县钟磬，半





为堵，全为肆。”是钟磬皆在所编矣。“磬师掌教击磬，击编钟。”于钟言编，则磬可知。《明堂位》曰：“叔之离磬。”编则杂，离则特，谓之离磬，则特悬之磬，非编磬也。言磬如此，则钟可知也。荀卿言：“县一钟。”《大戴礼》言：“编县，一言特县。”钟磬如此，则编钟、编磬亦可知，岂非金石以动之常，相待以为用乎？由是观之，钟磬编县各不过十二，古之制也。汉服虔以十二钟当十二辰，更加七律一县为十九钟。隋之牛洪论后周钟磬之县，长孙绍援《国语》、《书》、《传》七律、七始之制，合正、倍为十四。梁武帝又加浊倍，三七为二十一。后魏公孙崇又三县之，合正倍为二十四。至唐分大、小二调，兼用十六、二十四枚之法，皆本二变、四清言之也。蔽于二变者，不过溺于《国语》、《书》、《传》，蔽于四清者，不过溺于《乐纬》，皆非圣经之意也。惟圣朝[2]李照、范镇废四清、用十二律之议，何其智识之明而远过于诸子乎！李照虽知去四清，而不知去二变，犹不去四清也，将何以成和乐邪，真目论也。（编钟，宫县用之。先儒设于甲、丙、庚、壬之位，十二律各有正声，说取黄钟至夹钟四律为清声，此牛洪据郑康成及《乐纬》之说也。）古者编钟、编磬，登歌用之，以节歌句。故堂上击黄钟特钟，而堂下编钟应之，击黄钟特磬，而堂下编磬应之，上下唱和之道也。

---

[1] 可见于今《宋会要辑稿·乐五·郊祀乐》，（哲宗元佑三年）闰十二月，亦可见于《宋史·志第八十一·乐三》之《议十六钟磬》。

[2] 此处忘了避讳，仍从陈旸《乐书》称“圣朝”。

青钟　赤钟　黄钟　白钟　黑钟

昔黄帝作五声正五钟，一曰青钟大音，二曰赤钟心声，三曰黄钟洫光，四曰景钟昧其明，五曰黑钟隐其帝。五声既调，然后作五行。[1]《淮南子》谓："孟秋之日，西馆御女白色，衣白采，撞白钟"是也。

宋徽宗崇宁三年，作《大晟乐》，铸景钟成。景钟者，黄钟之所自出也。垂则为钟，仰则为鼎。鼎之大，终于九斛，中声所极。制炼玉屑，入于铜齐，精纯之至，音韵清越。其高九尺，拱以九龙，惟天子亲郊乃用之。立于宫架之中，以为君围[2]。于是命翰林学士承旨张康国为之铭，其文曰："天造我宋，于穆不已。四方来和，十有二纪。乐象厥成，维其时矣。迪惟有夏，度自禹起。我龙受之，天地一指。于论景钟，中声所止。有作于斯，无袭于彼。九九以生，律吕根柢。维此景钟，非弇非侈。在宋之庭，屹然特峙。天子万年，既多受祉。维此景钟，上帝命尔。其承伊何？以燕翼子。永言宝之，宋乐之始。"[3]

大中，大夫刘昺编修《乐书》："金部有七，曰景钟。以为景钟乃乐之祖，而非常用之乐也。黄帝五钟，一曰景钟。景，大也。钟，西方之声，以象厥成。惟功大者其钟大，世莫识其义久矣。其声则黄之正，而律吕由是生焉。平时弗考，风至则鸣。"[4]

绍兴十三年，命给事中段拂等讨论景钟制度，按《大晟乐书》："黄帝有五钟，一曰景钟。景者，大也。黄钟者，乐所自出，而景钟又黄钟之本，故为乐之祖，惟天子郊祀上帝则用之，自斋宫诣坛则击之，以召至阳之气。既至声阕，众乐乃作祀事既毕，升辇又击之。盖天者，群物之祖，今以乐之祖感之，则天之百神可得而礼。音韵清越，拱以九龙，立于宫架之中，以为君围。环以四清声钟、磬、镈钟、特磬，以为臣围，编钟、编磬以为民围。内设宝钟球玉，外为龙簏风琴。景钟之高九尺，其数九九，实高八尺一寸，垂则为钟，仰则为鼎。鼎之大，中于九斛，退藏宝八斛有一焉。"内出皇祐大乐中黍尺，参以太常旧藏黄钟律编钟，高适九寸，正相吻合，遂遵用黍尺制造。钟成，左仆射秦桧为之铭。其文曰："皇宋绍兴十六年，中兴天子以好生大德，既定寰宇，乃作乐以畅天地之化，以和神人。维兹景钟，首出众乐，天子专用诸禋祀、谨拜手稽首而献铭："德纯懿兮舜、文继。跻寿域兮孰内外？荐上帝兮伟兹器。声气应兮同久视。贻子孙兮弥

---

[1] 《管子》："黄帝作五声以正五钟，一曰青钟大音，二曰赤钟重心，三曰黄钟洒光，四曰景钟昧其明，五曰黑钟隐其常。五声既调，然后作五行。"

[2] 《宋会要辑稿·乐四·乐器》（宣和十六年）五月十八日："给事中段拂等言：'又降到《乐书》，所载景钟，垂则为钟，仰则为鼎，鼎之大，中于九斛，中声所极。……按《大晟乐书》：黄帝有五钟，一曰景钟。景，大也；钟，西方之声，以象厥成。惟功大者，其钟特大。盖黄钟者，乐之所自出；而景钟者，又黄钟之本也。故景钟为乐之祖，而不当用。惟天子亲郊 上帝，则立于宫架之中，以为君围。……制炼玉屑，以入铜齐，取其精纯，音韵清越。拱以九龙……'"

[3] 可见于《宋史·志第八十一·乐三》。《宋会要辑稿》部分可见上注。

[4] 可见于《宋史·志第八十二·乐四》。

万世。”[1]

陈氏《乐书》曰：《尚书大传》：“天子左五钟，右五钟。出撞黄钟，右五钟皆应，然后少师奏《登车》，告出也。入撞蕤宾，右五钟皆应，然后少师奏《登堂就席》，告入也。”由是观之，黄钟所以奏《肆夏》也，蕤宾所以奏《采齐》也。出撞阳钟而阴应之，是动而节之以止；入撞阴钟而阳应之，是止而济之以动。《易·序卦》“物不可以终动，不可以终止”之意也。《乐师》言“行以《肆夏》”，先于“趋以《采齐》”，岂主出言之邪？《礼记》“趋以《采齐》”，先于“行以《肆夏》”，岂主入言之邪？《大戴礼》言：“步中《采齐》，趋中《肆夏》。”误矣。后世奏《永至》之乐，为行步之节，岂效古《采齐》、《肆夏》之制欤！

【和钟

《礼器》曰：“内金示和也。”《郊特牲》曰：“以钟次之，以和居三之也。”盖钟之为乐，过则声淫，中则声和。垂之和钟，非淫声之钟也。然钟之大者十分其鼓间，以其一为之厚，小者十分其钲间，以其一为之厚。已厚则石，已薄则播，侈则柞，弇则郁，长甬则震，大而短则声疾而短闻，小而长则声舒而远闻。所谓和钟者，一适厚薄、侈弇、小大、长短之齐，以合六律、六同之和而已。《左传》所谓“钟小不窕，大不槬，和于物”是也。昔宋武帝太极殿前钟声嘶矣，帝问张永，永对以：“钟有铜滓。”乃凿而去之，声遂清越[2]，可[3]知音之审耶。

衅钟

古者器成而衅以血，盖所以厌变恠御妖衅。衅钟之衅谓之衅，犹治荒谓之荒，治乱谓之乱也。《周官·天府》：“上春衅宝器，荆王伐吴，将杀沮卫、蹙融衅鼓。”则衅钟鼓之法，其来尚矣。周之所衅非特此也，大司马之于军器，小子之于邦器，卜人之于　，鸡人之于鸡，太祝之于逆牲，小祝之于祈号，圉师之于廐，女巫之于浴，皆在所衅焉。齐宣王之时，将以牛衅钟，而以羊易之。夫以牛衅钟，礼也，以羊易牛，仁也。不忍牛之觳觫而废衅钟，是爱牛不爱礼，非仁术也，仁心而已。恻隐牛之就死而易以羊，是爱牛不废礼，非仁政也，仁术而已。圣朝祖宗轸不忍之仁，废衅钟之礼，好生之德曷其至哉。

铭钟

昔晋克洛之后，秦有图败晋功，魏颗以身却退秦于辅氏，亲止杜回，其勋铭之景钟[4]。尝观颛帝，居位文德者锡以钟声，武德者锡以干戈[5]。又《传》曰：“圣王承天，功成者赏，功败者罚，故乐用钟。”由是知古之人其乐用钟，非特

---

[1] 可见于《宋史·志第八十三·乐五》。“铸景钟”部分内容可散见于今《宋会要辑稿·乐四·乐器》，然记载顺序不一且《宋会要辑稿》缺钟铭。

[2] 萧子显《齐书》：“张瑰字祖逸，吴郡吴人。父永右光禄大夫，晓音律。宋孝武问永以太极殿前钟声嘶。永答曰：‘钟有铜滓。’乃扣钟，求其处，凿而去之。声遂清越。”

[3] 陈旸《乐书》原文为“何”字，此处理校为“可”字。

[4]《国语》曰：“晋克潞之役，魏颗以身却退秦于辅氏，亲止杜回，其勋铭于景钟。”

[5]王子年《拾遗记》：“帝颛顼居位，文德者则锡以钟磬，武德者则锡以干戈。”

赏功于一时，抑又铭功于不朽矣。

钟声上

钟鼓之声，怒而击之则武，忧而击之则悲，喜而击之则乐，其意变其声亦变。意诚感之，达于金石，而况人乎[1]？今夫钟之与磬也，近之则钟音充[2]，远之则磬音彰[3]，物固有近不若远者，远不若近者，不可不知也。宋左师每食击钟[4]，郑伯夜饮酒击钟[5]。盖古之人一饮食之际必击钟者，所以和志气而去争心也，其备祸岂不豫哉。

钟声中

周景王钟成而伶人告和，州鸠必以为不知其和。晋平公钟成而工人告调，师旷必以为不调者[6]。盖上之作器而民乐之则调和矣，徒作器而民莫之乐也，虽欲调和，其可得乎！《传》曰："乐在人和不在声。"然则州鸠、师旷之言，其知作器之本欤。

钟声下

晋献公卒，未葬，吴公子札自卫如晋，而将宿，戚闻钟声而异之者，以君尚在殡，臣未可以乐[7]，故也。知悼子卒，未葬，杜蒉自外来，闻钟声而饮诸臣[8]者，以臣尚在殡，君未可以乐，故也。然晋平公悟师旷之饮而罪已，孙文子闻季札之言而不悔者，其贤不贤亦可知矣。

修

《尔雅》曰："徒鼓钟谓之修。[9]"谓之"鼓钟"，与《诗》之"鼓钟钦钦"同意。】

金錞 錞于

《周礼》："小师【掌六乐声音之节与其和，鼓人掌六鼓四金之音声，】以金錞和鼓。"【自金声之淳，言之谓之錞。自和鼓之倡，言之谓之和，其实一也。盖】其形象钟，顶大，腹揳，口弇，以伏兽为鼻，内县子铃、铜舌。凡作乐，振

---

[1]《尸子》："钟鼓之声，怒而击之则武，忧而击之则悲，喜而击之则乐。其意变，其声亦变。意诚感之达于金石，而况人乎？"

[2] 陈旸《乐书》写作"亮"字，此处据《淮南子》原文校改为"充"字。《淮南子》："钟之与磬也，近之则钟音充，远之则磬音彰。物固有近不若远，远不若近者。"

[3]《淮南子》:"钟之与磬也,近之则钟音充,远之则磬音章。"

[4]《左传·哀公十四年》："左师每食击钟，闻钟声，公曰：'夫子将食'。"

[5]《左传·襄公三十年》："郑伯有耆酒，为窟室，而夜饮酒，击钟焉。"

[6]《吕氏春秋》："晋平公铸为钟，使工听之，皆以为调矣。师旷曰：'不调。请更铸之。'公曰：'吾皆以为调矣。'师旷曰：'后世有知音者，知钟不调也，臣窃耻之。'至于师涓而果知钟之不调也。"

[7]《春秋左传·襄公二十九年》："吴公子札来聘，……自卫如晋，将宿于戚，闻钟声焉。曰：'异哉！吾闻之也，辩而不德，必加于戮。夫子获罪于君以在此，惧犹不足，而又何乐。夫子之在此也，犹燕之巢于幕上，君又在殡，而可以乐乎！'遂去之。"

[8]《礼记·檀弓》："知悼子卒，未葬，平公饮酒，师旷、李调侍，鼓钟。杜蒉自外来，闻钟声，曰：'安在？'曰：'在寝。'杜蒉入寝，历阶而升，酌曰：'旷饮斯！'又酌曰：'调饮斯！'又酌，堂上北面坐饮之。降趋而出。"

[9]《乐书》记载有误。《尔雅·释乐》载："徒鼓瑟谓之步,徒吹谓之和,徒歌谓之谣,徒击鼓谓之修,徒鼓磬谓之寋。"

而鸣之，与鼓相和[1]。《国语》曰：“战以錞于，儆其民也。”又：“黄池之会，吴王亲鸣钟鼓、錞于，振铎。”则錞之和鼓，以节声乐，和军旅，其来尚矣。后世之制，或为两马之形，或为蛟龙之状，引舞用焉，非周制也。【(《宋史》云[2]：“广汉什邡[3]人，段祖以錞于献始兴于鉴。其器高三尺六寸六分，围二尺四寸，形圆如筩，色黑如漆，甚薄，上有铜马，以绳县之。令去地尺余，灌之以水，又以器盛水于下，以芒当跪注錞于，以手振芒，则其声清音如雷，良久乃绝。”《乐书》曰：“凡金为乐之器有六，皆钟类也。”[4]錞于圆如碓头，上大下小。)】

容斋洪氏《随笔》[5]曰：《周礼》：“鼓人掌教六鼓、四金之音声，以节声乐。四金者，錞、镯、铙、铎也，以金錞和鼓。”郑氏注云：“錞，錞于也，圆如碓头，大上小下，乐作则鸣之，与鼓相和。”贾公彦疏云：“錞于之名，出于汉之《大予乐官》。”南齐始兴，王鉴为益州刺史，广汉什邡民段祚以錞于献鉴，古礼器也，高三尺六寸六分，围二尺四寸，圆如筒，铜色黑如漆，甚薄，上有铜马，以绳县马，令去地尺余，灌之以水，又以器盛水于下，以芒茎当心跪注錞于。以手振芒，则其声如雷，清响良久乃绝，古所以节乐也。周斛斯征[6]精《三礼》，为太常卿。自魏孝武西迁，雅乐废阙，乐有錞于者，近代绝无此器，或有自蜀得之，皆莫之识。徵曰：“此錞于也。”众弗之信，遂依干宝《<周礼>注》，以芒筒将之，其声极汪，乃取以合乐焉。[7]《宣和博古图说》云：“其制中虚，椎首而杀其下。王黼亦引段祚所献为证，云：‘今乐府金錞就击于地，灌水之制，不复考矣。’是时，有虎龙錞一，山纹錞一，圆花錞一，絷马錞一，龟鱼錞一，鱼錞二，凤錞一，虎錞七。其最大者重五十一斤，小者七斤。淳熙十四年，澧州慈利县周赧王墓傍五里山摧，盖古墓也。其中藏器物甚多。予甥余玠宰是邑，得一錞，高一尺三寸，上径长九寸五分，阔八寸，下口长径五寸八分，阔五寸，虎纽高一寸二分，阔寸一分，并尾长五寸五分，重十三斤。绍熙三年，予仲子签书峡州判官，于长阳县又得其一，甚大，高二尺，上径长一尺六分，阔一尺四寸二分，下口长径九寸五分，阔八寸，虎纽高二寸五分，足阔三寸四分，并尾长一尺，重三十五斤，皆虎錞也。予家蓄古彝器百种，此遂为之冠。小錞无缺损，扣之，其声清越以长，大

---

[1]《太平御览·卷五百七十五》引《古今乐纂》：“錞于者，以铜为之。其铜像钟，顶大，腹揳口弇，上以伏兽为鼻，内悬子铃铜舌。凡作乐，振而鸣之，与鼓相和。”

[2]此文献未见于《宋书》，最早载于《南齐书》，《通典》也有摘录。《太平御览·卷五百七十五》应用此文献时称来源于《宋史》，据此可知，陈旸《乐书》的直接史料来源当有《太平御览》。《南齐书·列传第十六》：“世祖始以鉴为持节、都督益宁二州军事、前将军、益州刺史。广汉什邡民段祖以錞于献鉴，古礼器也。高三尺六寸六分，围二尺四寸，圆如筒，铜色黑如漆，甚薄。上有铜马，以绳县马，令去地尺余，灌之以水，又以器盛水于下，以芒茎当心跪注錞于，以手振芒，则其声如雷，清响良久乃绝。古所以节乐也。”

[3] 陈旸《乐书》缺字载为“什阙”，此处据《南齐书》校补为“什邡”。

[4]《古今乐录》：“凡金为乐器有六, 皆钟之类也:曰钟, 曰镈、曰錞, 曰镯, 曰铙, 曰铎。”

[5]《容斋续笔·卷十一·十五则》“古錞于”条。

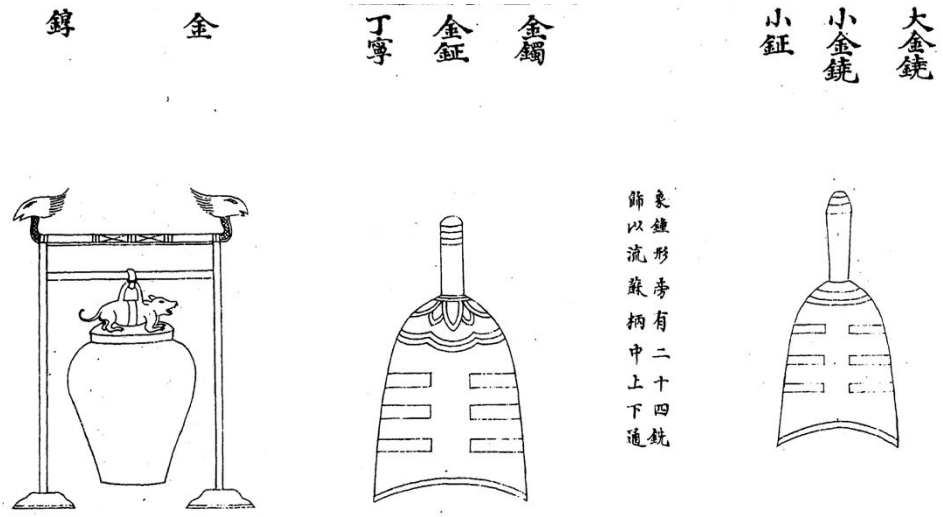
[6] 原文作“徵”字，此处据《旧唐书》校改为“征”字。

[7] 《后周书》：“斛斯徵迁太常卿。里祠錞于者，近代绝无此器。或有自蜀得之，皆莫之识。徵见之曰："此錞于也。"众弗之信。徵遂引干宝《周礼注》，以芒筒捋之，其声极振，众乃叹服。徵乃取以合乐焉。”

者破处五寸许，声不能浑全，然亦可考击也。后复得一枚，与大者无小异。自峡来，寘诸箩笼中，取者不谨，断其纽。匠以药銲而栅之，遂两两相对。若《三礼》图、《景祐大乐图》所画，形制皆非。东坡《志林》记始兴王鉴一节云：‘记者能道其尺寸之详如此，而拙于遣词，使古器形制不可复得其彷彿，甚可恨也。’正谓此云。

金镯　金钲　丁宁

《周礼》：“古人以金镯节鼓。”《司马职》：“公司马执镯，军行鸣镯。”《诗》曰：“钲人伐鼓。”《国语》曰：“鼓丁宁。”《春秋传》曰：“射汰辀，而著于丁宁。”《说文》曰：“镯，钲也。”韦昭曰：“丁宁，钲也。”郑康成曰：“镯如小钟，军行鸣之，以为鼓节。”盖自其声浊，言之谓之镯，自其儆人，言之谓之丁宁，自



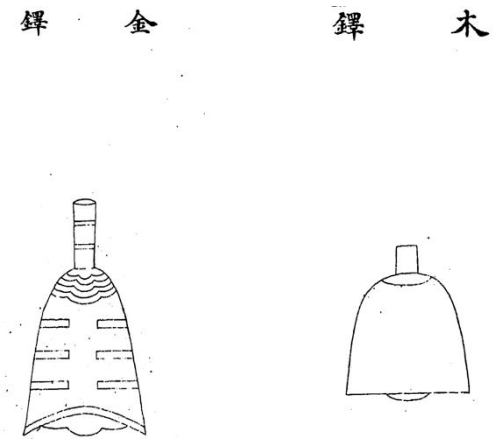
其正人，言之谓之钲，其实一也。后世合宫县用之而有流苏之饰，非周制也。先儒谓非雅乐之器，是不稽四金以节声乐之过也。（近代有大铜叠县而击之，亦此类。）

大金铙　小金铙　小钲

《周礼》：“鼓人以金铙止鼓。”《大司马》：“卒执长铙，以其声譊譊然，故以铙名之。”《说文》曰：“铙，小钲也。象钟形，旁有二十四铣，饰以流苏，柄中上下通。”汉鼓吹曲有铙歌，所以退武舞也。岂亦周之遗制欤！盖其小者似铃，有柄无舌，执而鸣之以止鼓。大者象钟，形薄，旁有二十四铣，宫县用之，饰以流苏，盖应律声而和乐也。

金铎

《周礼官》：“鼓人以金铎通鼓。两司马执铎，三鼓摝铎振铎。”[1]《乐记》曰：“夹振之而驷伐，盛威于中国也。”《司马法》曰：“铎声不过琅。”[2]《释名》曰：“铎，度也，号令之限度也。”则铎大铃也，舞者振之警众以为节。是金铎以金为舌，所以振武事也，舞武事者执之[3]。晋荀氏曰：“赵人牛铎以谐乐。”亦得古人之遗也。（掩上振之为摝。摝者，止行息气也。[4]）



【四金通论】[5]

陈氏《乐书·四金通论》曰：圣人作《易》，三天两地而倚数[6]。因三而三之，其数六，因两而两之，其数四。鼓，阳也，而六之三，天之数也；金，阴也，而四之两，地之数也。六鼓四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役[7]，必掌以鼓人者，鼓为乐之君，故也。盖六鼓之有四金，犹六律之有六吕，未有能偏废者也。故錞之声淳，镯之声浊，铙之声高，铎之声明。淳则阴与阳和，故可以和鼓，倡而和之故也。镯则承阳而节之，故可以节鼓，行而节之故也。高则阴胜于阳，而可以止鼓，退而止之故也。明则阴与阳通，而可以通鼓，作而通之故也。在易之艮，位之终止也，位之终止则穷，故以渐进继焉。既济，治之终止也，治之终止则乱，故以未济终焉，亦六鼓终于通鼓之意也。《大司马》言镯、铙则“鸣之”而已，铎则“或振或摝”，其用则先镯而后铙，与此不同者。此言理之序，《大司马》言用之序，故也。然《大司马》不言錞者，以大司马方习战陈之事，非倡和之时，故也。《释名》：“金鼓，校号也，将帅号令之所在也。”《左传》曰：“凡师有钟鼓曰伐。”《吕氏春秋》曰：“金鼓所以一耳也，法令所以一心也。”《孙子》曰：“夫金鼓所以一人之耳目也。人既专一，则勇者不得独进，怯者不得独

---

1 《周礼》：“二十五人为两，置司马一人，因以名焉。木舌金铃曰铎，军中执之以通鼓也。”

2《司马法》：“鼓声不过闾，鼙声不过阛，铎声不过其琅也。”

3《太平御览·卷五百八十四》引《乐书》：“金铎者，形同木铎，以为金舌。号令为度，鸣而惊众，武舞所执，以振武教者也。”

4郑玄注《司马职》：“掩上振之为摝。摝者，止行息气也。六军三三而居，其间相远，故振铎以通之，使军众知可进可止之节也。”

5 陈旸《乐书》原单列“四金通论”条置于“金錞”条前。

6 《易·说卦传》：“昔者圣人之作易也,幽赞于神明而生蓍,参天两地而倚数,观变于阴阳而立卦,发挥于刚柔而生爻,和顺于道德而理于义,穷理尽性以至于命。”

7 《周礼·地官·鼓人》：“鼓人掌教六鼓四金之音声,以节声乐,以和军旅,以正田役。”

退，此一众之法也。”[1]由是观之，金鼓之用于军旅，则将军之气，一军之形候也。况用之以节声乐者乎？后世以角代金，非古制也。

木铎

《书》曰：“遒人以木铎徇于路。”《记》曰：“振木铎于朝，天子之政也。”《小宰》：“正岁，率治官之属而观治象。”《小司徒》：“正岁，率其属而观教象，之法皆徇以木铎。”《小司寇》：“正岁，帅其属而观形象，令以木铎。”《宫正》、《司正》：“以之修火禁于国中。”《乡师》：“凡四时之召，以之徇于市朝。”《士师》：“掌国五禁之法，以之徇于朝。”是木铎以木为舌，所以振文事也，故舞文事者执之，振文事一也[2]。在帝王天子则行而为政，在元圣素王则言而为教。天将以夫子为木铎，岂非言而教之之事欤！

金铎形如铎，有柄，金舌。木铎形如金铎，稍矮如瓯，有柄，木舌。[3]

---

[1] 出自《孙子兵法·军争篇》。

[2] 《太平御览·卷五百八十四》引《乐书》：“木铎者，铃也。主铜为之，以木作舌。故天将以夫子为木铎，言施政教时。天将命以号令天下，文舞所执而鸣之，以振文教。”

[3]唐贾公彦解释《周礼·天官·小宰》“徇以木铎”时说:“铎,皆以金为之,以木为舌则曰木铎,以金为舌则曰金铎也。”

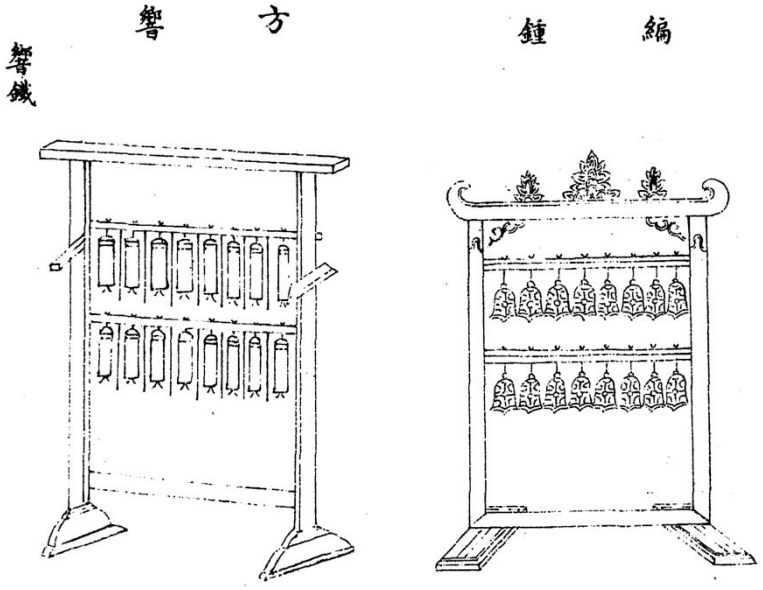
金之属胡部

【序胡部】

陈氏《乐书》曰：《周官》："韎师掌教《韎乐》，旄人掌教舞夷乐，鞮鞻氏掌四夷之乐与其声。凡祭祀、飨燕用焉。"然则胡部之乐，虽先王所不废，其用之未尝不降之于中国雅部之后也。故韎师、旄人、鞮鞻娄氏，所以居大司乐之末欤。后世以筚篥为头管，进之雅部之前，失先王所以立乐之方也。臣尝观汉明帝时，北单于来请音乐诏，报曰："前单于言：'先帝时赐呼韩邪竽、瑟、箜篌，皆败，愿复裁赐。'念单于国尚未安，方属武节以攻战为务，竽[1]瑟之用，不如良弓利剑，故不以赍，朕不爱小物于单于也。"然则匈奴亦通用中国乐矣，用华音变胡俗可也。以胡音乱华，如之何而可？

方响　铁响

梁有铜磬，盖今方响之类也。方响以铁为之，修八寸，广二寸，圆上方下。



架如磬而不设业，倚于架上以代钟磬。人间所用者才三四寸。[3]《大周正乐》载："西凉清乐，方响一架，十六枚，具黄钟、大吕二均声。"唐武宗朝，朱崖李太尉有乐史廉郊，尝携琵琶于池上，弹蕤宾调。忽闻芰荷间有物跃出其岸，视之乃方响蕤宾铁也。岂指拨精妙，能致律吕之然邪[4]。和凝[5]有响铁之歌，盖本诸此。

---

[1]《文献通考》写作"竿"字，应是笔误。

[3] 上出《通典》，《旧唐书》、《三礼图》亦载。

[4]《乐府杂录》："武宗初，朱崖李太尉有乐吏廉郊者，师于曹纲，尽纲之能。纲尝谓侪流曰：'教授人亦多矣，未曾有此性灵弟子也。'郊尝宿平泉别墅，值风清月朗，携琵琶于池上。弹蕤宾调，忽闻芰荷间有物跳跃之声，必谓是鱼；及弹别调，即无所闻。复弹旧调，依旧有声。遂加意朗弹，忽有一物锵然跃出池岸之上，视之，乃一片方响，盖蕤宾铁也。以指拨精妙，律吕相应也。"《酉阳杂俎》："蜀将皇甫直别音律。击陶器，能知时月。好弹琵琶。元和中，尝造一调，乘凉，临水池弹之。本黄钟而声入蕤宾，因更弦，再三奏之，声尤蕤宾也。直甚惑不悦，自意不祥。隔日又奏于池上，声如故。试弹于他处，则黄钟也。直因切调蕤宾，夜复鸣于池上，觉近岸波动，有物激水如鱼跳，及下弦则没矣。直遂集客车水，竭池穷泥，索之数日，泥下丈余，得铁一片，乃方响蕤宾铁也。"

编钟

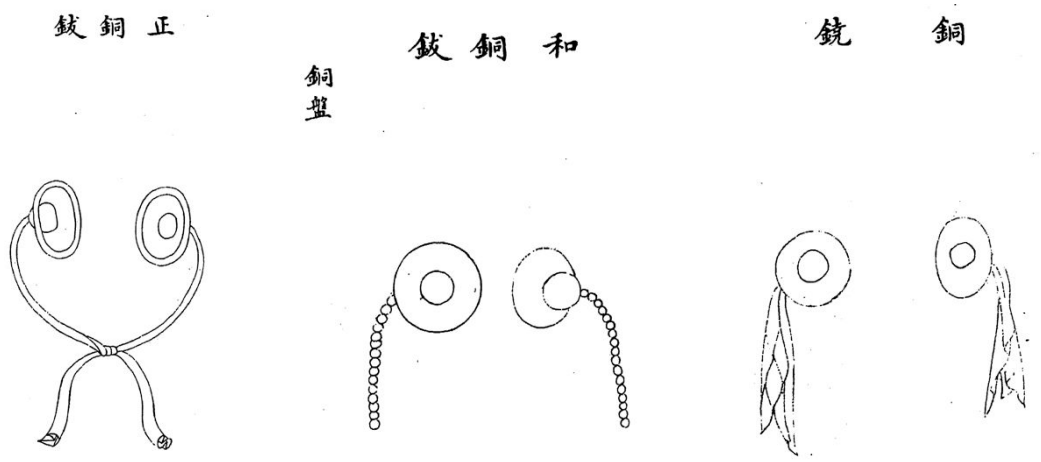
唐西凉部非特有方响，亦有编钟焉。岂中国之制流入于夷狄邪！齐武帝始通使于魏，僧虔谓其兄子俭曰：“古语谓‘中国失礼，问之四夷’，计乐亦如之。”[1]非虚言也。

正铜钹

铜钹亦谓之铜盘，本南齐穆士素所造，其圆数寸，中间隆起如浮沤，出西戎南蛮扶南、高昌、疏勒之国，大者圆数尺，以韦贯之，相击以和乐[2]。唐之燕乐清曲有铜钹相和之乐，今浮屠氏清曲用之，盖出于夷音也。（唐胡部合诸乐，击小铜钹子合曲，西凉部、天竺[3]部、龟兹部、安国部、康国亦用之。）然有正与和，其大小清浊之辨欤。

【和】铜钹

铜钹，谓之铜盘，本西戎、南蛮之器也。昔晋人有铜澡盘无故自鸣，张茂



先谓人曰：“此器与洛阳宫钟声相谐，宫中撞钟，故鸣也。”后验之，果尔[4]。大抵音比则和，声同则应，非有物使之然也。

铜铙

浮屠氏所用浮沤，器小而声清，世俗谓之铙，其名虽与四金之铙同，其实固异矣。

铜钲

钲如大铜叠（似铜盘），县于虡而击之[5]，南蛮之器也。

---

[5] 和凝：五代时文学家、法医学家

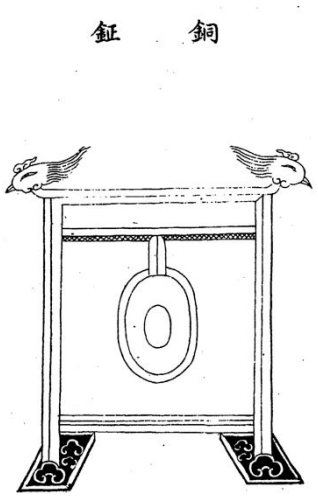
[1] 《南齐书·王僧虔列传》：“僧虔留意雅乐,升明中所奏,虽微有厘改,尚多遗失。是时上始欲通使,僧虔与兄子俭书曰:“古语云‘中国失礼,问之四夷’。计乐亦如。”

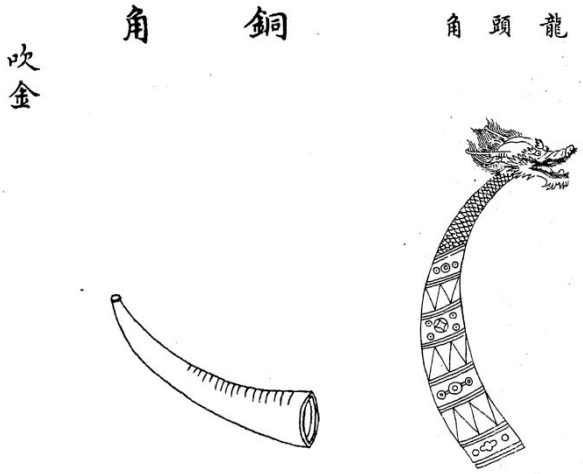
[2]《通典·卷一百四十四·乐四》：“铜钹，亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。其圆数寸，隐起如浮沤，贯之以韦，相击以和乐也。南蛮国大者圆数尺，或谓齐穆士素所造，非也。”

[3]《文献通考》写作“立”，应是笔误。以上出自《通典·卷一百四十四·乐四》。

[4]《广古今五行记》：“晋中朝，有人悬铜为盘，晨夕恒鸣，如人扣打。以白张华，华曰：‘此盘与洛钟宫商相谐，故声相应。可错令轻，则韵乖自止。’”《册府元龟·卷五百六十五》引《乐纂》：“昔晋人有铜藻盘，无故自鸣。问之于张茂先，答曰：‘此器与洛阳宫钟声相谐，宫中撞钟，故鸣也。若以鑢之，音殊，其鸣可止。’后果如其言也。是故乐之制器，法度均声，得之毫厘，失之千里。故大乐之道与政通矣。”

[5]《通典·卷一百四十四·乐四》：“镯，钲也。形如小钟，军行鸣之，以为鼓节。周礼"以金镯节鼓"。近代





铜角

高昌之乐器也，形如牛角，长二尺。西戎有吹金者，铜角是也[1]。陶侃表有“奉献金口角”之说[2]。谓之“吹金”，岂以金其口而名之邪。或云“本出吴、越”，非也。

龙头角

《晋书·安帝记》曰：“桓元制龙角。”或曰：“所谓‘亢龙角’也。”大抵角头象龙，其详不可得而知。史苓《武昌记》曰：“武昌有龙山，欲雨，上有声如吹角。”然则龙头角岂推本而为之乎？《传》曰：“角十二具于鼓左右，后列各六具，以代金。”然则四金之志不同，其来旧矣。

大铜鼓（图缺）

铜鼓，铸铜为之，作异兽以为饰，惟以高大为贵，面阔丈馀[3]，出于南蛮、天竺之国也。昔马援南征交趾，得骆越铜鼓，铸为马式[4]，此其迹也。今秘阁[5]所藏颇多，特其大小异制耳。

中铜鼓

铜鼓之小者，或大首纤腹，或容体广面，虽以铜为体，要须待革成声也。

有如大铜叠，悬而击之以节鼓，呼曰钲。”

[1]《旧唐书·音乐志》：“西戎有吹金者，铜角是也。长二尺，形如牛角。”《太平御览·卷五百八十四》引《宋乐志》曰：“西蕊裥吹金者，铜角长可二尺，形如牛角。书记所不载。或云出羌胡，以惊中国马。”

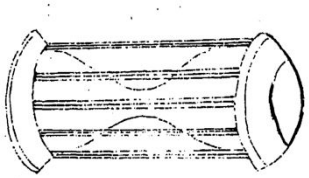
[2]《北堂书钞》卷一二一引晋陶侃表:“伏维武库倾荡,宿卫有阙,輒简选其差可奉献金口角一双。”

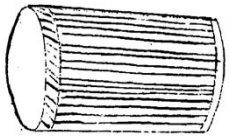
[3]《后汉书·马援传》引裴渊《广州记》：“俚僚铸铜为鼓,鼓唯高大为贵,面阔丈余,(方以为奇)。初成,悬于庭,尅晨置酒,招致同类,来者盈门。”

[4]《后汉书·马援传》记载:“援好骑，善别名马，于交趾得骆越铜鼓，乃铸为马式。”

[5]北宋宋太宗端拱元年（988 年），在崇文院中堂建阁，称秘阁，收藏三馆书籍真本及宫廷古画墨迹等，有直秘阁、秘阁校理等官。

鼓銅中　　鼓銅小





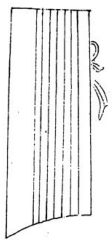
小铜鼓

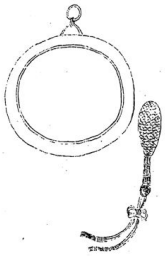
《唐乐图》所传天竺部用之，盖以革冒其一面，形如腰鼓，面广二尺，面与身连，遍有虫鱼草木之状，击之响亮，不下鸣鼍。唐贞元中，骠国进乐，亦有是鼓[1]。咸通末，龚州刺史张直方因葺城池，掘得一铜鼓，舍于延庆寺，以代木鱼[2]。僖宗朝，林蔼守高州，乡墅牧童闻出间蛤鸣，欲进捕之，一蛤跃入穴中，掘而取之，得一铜鼓，其上隐起，多铸蛙黾之状，岂鸣蛤乃铜鼓之精邪？

铁拍板

九部夷乐有拍板以节乐句，盖本无谱也。唐明皇遣黄幡绰造谱[3]，乃于纸上画两耳进之。上问，对曰："但有耳道，则无失节奏矣。"韩文公目为乐句。《后周正乐》所传连九枚，今教坊所用六枚，盖古今异制也。

板拍鐵　　鑼銅





铜锣

[1]《太平广记·卷第二百五》："蛮夷之乐，有铜鼓焉。形如腰鼓，而一头有面，鼓面圆二尺许。面与身连，全用铜铸。其身遍有虫鱼花草之状，通体均匀，厚二分以来。炉铸之妙，实为奇巧。击之响亮，不下鸣鼍。贞元中，骠国进乐，有玉螺铜鼓。（玉螺皆螺之白者，非琢玉所为也）即知南蛮酋首之家，皆有此鼓也。"

[2]《岭表录异》："咸通末，幽州张直方贬龚州刺史。到任后，修葺州城，因掘土，得一铜鼓。满任，载以归京。到襄汉，以为无用之物，遂舍延寿庆院，用大木鱼悬于斋室。今见存焉。僖宗朝，郑絪镇番禺日，有林蔼者，为高州太守。有乡墅小儿，因牧牛闻田中有蛤鸣，牧童遂捕之。蛤跃入一穴，遂掘之深大，即蛮酋冢也。蛤乃无踪，穴中得一铜鼓，其色翠绿，土蚀数处损阙，其上隐起，多铸蛙黾之状。疑其鸣蛤即鼓精也。遂状其缘由，纳于广帅，悬于武库，今尚存焉。"

[3] 《乐府杂录》："拍板本无谱，明皇遣黄幡绰造谱。乃于纸上画两耳以进，上问其故对：'但有耳道则无失节奏也。'"

后魏【孝文帝讨淮汉，收其声伎，江左所传中原旧曲《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，總谓清商，至于殿庭飨燕兼奏之。其圆丘、方泽、上辛、地祇、五郊、四时、拜庙、三元、冬至、社稷、马射、借田，乐人之数，各有差等焉。】宣武以后，始好胡音，洎于迁都，屈茨、琵琶、五弦、箜篌、胡{竹直}、胡鼓、铜钹、打沙锣，其声大抵初颇纾缓，而转躁急，盖其音源出西域，而被之土木。故感其声者，莫不奢淫躁竞，举止佻轻，或踊或跃，乍动乍息，蹻脚弹指，撼头弄目，情发于中而不能自止，此诚胡声之败华俗也。[1]

[1] 《通典·乐二》："初，孝文皇帝因讨淮、汉，宣武定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲明君、圣主、公莫、白鸠之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓清商。至於殿庭飨宴兼奏之。其圆丘、方泽、上辛、地祇、五郊、四时拜庙、三元、冬至、社稷、马射、籍田乐人之数，各有差等。自宣武已后，始爱胡声，洎於迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌，胡｛竹直｝，胡鼓，铜钹，打沙罗，胡舞铿锵鏜鎝，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌响全似吟哭，听之者无不凄怆。琵琶及当路琴瑟殆绝音。皆初声颇复闲缓，度曲转急躁。按此音所由，源出西域诸天诸佛韵调，娄罗胡语，直置难解，况复被之土木？是以感其声者，莫不奢淫躁竞，举止轻飙，或踊或跃，乍动乍息，蹻脚弹指，撼头弄目，情发於中，不能自止。论乐岂须钟鼓，但问风化浅深，虽此胡声，足败华俗。非唯人情感动，衣服亦随之以变，长衫戆帽，阔带小韡，自号惊紧，争入时代；妇女衣髻，亦尚危侧，不重从容，俱笑宽缓。盖惊危者，势不久安，此兆先见，何以能立！形貌如此，心亦随之。亡国之音，亦由浮竞，岂唯哀细，独表衰微。操弦执籥，虽出瞽史；易俗移风，实在时政。"

致谢与声明

致　谢

在论文的撰写期间，衷心感谢导师刘勇教授对本人的精心指导。感谢每一位曾教导过我的师长，感谢陪我泡图书馆的同学，感谢总是相互陪伴的舍友，感谢支持并包容我的家人，感谢每一个认真苦读的日夜。

十年前我备战高考，课桌上贴着一张推销营养品的小广告，上面印着一个明眸皓齿身着红袍的姑娘，旁边写着 2006 中国最美女博士。当时模糊的想起十年以后，既觉得心动，又觉得遥遥无期。这十年里，曾整日无甚大事的玩乐，也曾为梦想挑灯夜读，曾对未来迷茫，也曾荣耀一身。论文收笔的一刻，正是学生时代的完满。值此别期，愿只愿，桃李春风一杯酒，再忆起，江湖夜雨十年灯。

声　明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下，独立进行研究工作所取得的成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容外，本学位论文的研究成果不包含任何他人享有著作权的内容。对本论文所涉及的研究工作做出贡献的其他个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

签　名：张晓彤　日　期：2016.6.24

个人简历

陆晓彤，生于 1989 年 11 月 16 日，2010 年毕业于山东师范大学音乐学院获文学学士学位，2013 年毕业于中国音乐学院音乐学系中国古代音乐史方向，获文学硕士学位。

博士期间学术成果：

1、论文《抚拍、搏拊及相、节考辨》，发表于《黄钟——武汉音乐学院学报》，2015 年第四期。

2、论文《马端临<文献通考>乐器考史料及史风初探》，发表于《中国音乐》，2016 年第二期。

3、2015-2016年度独立承担院级课题《唐宋乐器发展史研究》。